

صور الإمبراطورية العثمانية

تشارلز نيوتن

ترجمة : سامر أبو هواش

تتضمن هذه المجموعة المختارة من مقتنيات متحف «فيكتوريا وألبرت» لوحات نادرة التقطها عدد من الفنانين الأوروبيين للإمبراطورية العثمانية الشاسعة. فمنذ البداية المتواضعة في الأناضول عام 1308 على يد الأمير التركي عثمان، أدت سلسلة من الحروب والتحالفات إلى ولادة إمبراطورية معقدة امتدت من حدود المغرب إلى إيران، ومن القوقاز والخليج العربي إلى بوابات فيينا. وفي ذروة صعود هذه الإمبراطورية في 1683 شكلت تهديداً حقيقياً لأوروبا، ولكن بعد أن تقلصت مناطق نفوذ العثمانيين وانتشارهم منذ ذلك الحين، تحولوا بالنسبة إلى الغرب من مصدر تهديد إلى مصدر فضول.

وقد انجذبت أجيال متعاقبة من الرحالة الأوروبيين من المستكشفين والتجار والسياح والعلماء والفنانين وحتى رسامي الكاريكاتور السياسي، إلى هذه الأراضي، وخلفوا وراءهم سجلات عن مشاهداتهم هناك. كان ثمة تعطش لمعرفة الشرق الأوسط، والتعرف من كثب على ثقافة أخرى مليئة بالعوالم الإكزوتيكية. وقد كان عدد من الفنانين البريطانيين البارزين من أوائل الذين سجلوا هذه المشاهدات – ومنهم دافيد روبرتس، إدوار لير، جون فردريك لويس وأوين جونز – ولكن كان هناك أيضاً الكثير من الفنانين المجهولين أو غير المشهورين. وتميط لوحاتهم ورسوماتهم وتصاويرهم جميعاً اللثام عن عالم طواه النسيان إلى حدّ كبير.

وسواء كانت تصور حياة الشارع الصاخبة، أو بلاط القصر والحريم، أو كانت استعادة رثائية لخرائب بائدة، فإن الصور الكثيرة التي يتضمنها هذا الكتاب تجسّد الإمبراطورية العثمانية بصورة مفعمة بالحياة، كما توفر مقدمة تيم ستانلي وتعليقات تشارلز نيوتن، خلفية ثقافية وتأريخية حية، تكمل الصورة الأوسع لثقافة لا تزال تسحر الغرب إلى حدّ كبير.

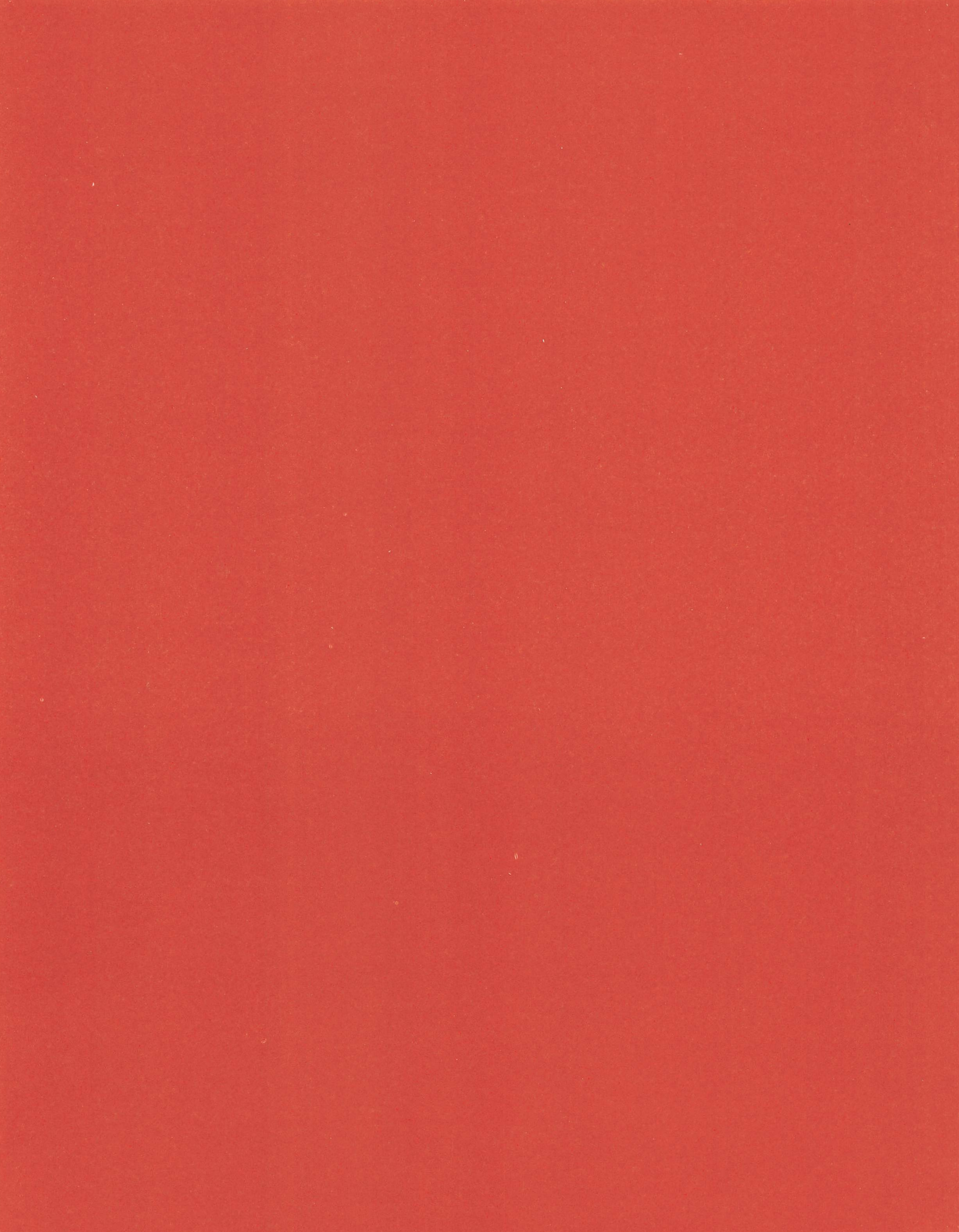
استقال تشارلز نيوتن أخيراً من منصبه كقيّم في قسم «الكلمة والصورة» في متحف «فيكتوريا وألبرت». وعلى مر السنين حاضر ونشر أبحاثاً ودراسات حول مواضيع عدة مثل الرسم في العصر الفيكتوري، الطباعة الفنية، مجموعة سيرايت، الاستشراق، أزياء القرن التاسع عشر، صناعة الأقمشة البريطانية، وحول فنانين مثل أوين جونز وكريستوفر درسر وجون فردريك لويس. لكن مجال اختصاصه الأساسي هو الأعمال الفنية التي صورت الإمبراطورية العثمانية.



السعر 70 درهماً

ISBN 978-9948-01-461-4
9 789948 014614

أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE





صور الإمبراطورية العثمانية



© هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية
فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر

Newton, Charles,

[Images of the ottoman Empire]

صور الإمبراطورية العثمانية/ تشارلز نيوتن؛ ترجمة سامر أبو هواش. - ط 1 - أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، 2009.

126 ص: مص، لوحات؛ 27x21.5 سم.

ترجمة كتاب: Images of the Ottoman Empire

ت د م ك 978-9948-01-461-4

1 - الإمبراطورية العثمانية - تاريخ، (1299 - 1922) - صور. أ - أبو هواش، سامر. ب- العنوان.

LC DR486.N4912 2009



©حقوق الطبع محفوظة
دار الكتب الوطنية
هيئة أبوظبي للثقافة والتراث
«المجمع الثقافي»

© National Library
Abu Dhabi Authority
for Culture & Heritage
"Cultural Foundation"

الطبعة العربية الأولى 1431هـ 2010م



© The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum, 2009

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن رأي هيئة أبوظبي للثقافة والتراث - المجمع الثقافي

أبوظبي - الإمارات العربية المتحدة
ص.ب: 2380، هاتف: 300 6215 2 971+

publication@adach.ae
www.adach.ae

Printed by: www.printingroup.com

صور الإمبراطورية العثمانية

تشارلز نيوتن
ترجمة: سامر أبو هواش



المحتويات

تنويه

أتوجه بالشكر لزميليّ سوزان لامبرت ومارك إيفانز اللذين أوصيا بهذا المشروع لكارولين سارجنستون وكريستوفر بريورد من «قسم الأبحاث» في متحف «فيكتوريا وألبرت». وقد مكنتني المساعدة الكريمة التي تلقيتها في هذا القسم ومن زملائي في «قسم الكلمة والصورة» Word & Image Department من إنجاز هذا الكتاب. كما أتقدّم بجزيل الشكر إلى تيم ستانلي الذي كتب التقديم. وقد اعتمدت كثيراً على عمل زميلتي السابقة بريوني لويلن على «مجموعة سيرايت» Searight Collection وأنا مدين لها بفضل كبير. كما دعمت ماري باتلر وهي مديرة منشورات في المتحف بحماسة هذا المشروع. كما أنني ممتن لمحرري الكتاب آريان بانكرز ومونيكا وودز، ولمحررة المسودة الأخيرة دليا كروز، والمصمم أندرو شولبرد وآشا سافجاني. وأشكر كذلك كين جاكسون والعديد من زملائه على مساعدتهم فيما يتعلق بالصور الفوتوغرافية، وسونيا سوليكاري التي تولت مهمات عديدة في قسم الأبحاث.

تشارلز نيوتن

تقديم

معظـم الصور المدرجة بين طيات هـذا الكتاب مستمدّة من مجموعة «صـور الاستشراق» التي قام بجمعهـا متحف «فيكتوريا وألبرت» منذ تأسيسه في العام 1852. وفي هذا الإطار، كان للاستشراق تلـك الخاصية المزدوجة المتكونة من التقصي الأكاديمـي الأوروبي حول الشرق، وإنتاج صور عن هذا الشرق من قبل فنانين أوروبيين. والصلة بين الأمرين هي أن الصور التي نتكلم عليها كانت تتوسَّل قدراً من الدقة التوثيقية، وقد تطلبّت أن يلجأ الفنان إلى مصادر أصلية، وكان المنهج الأكثر موثوقية لتحقيق المصداقيـة يقضي بأن يسافر الفنانون بأنفسهم إلى الشـرق. وكما سنرى، فإن الأحداث السياسية التي شهدتها نهاية القرن الثامن عشر، سهّلت تغلغل الفنانين في الشرق، سواء بصورة رسمية أو فردية. وهذا ما يجعل الاستشراق في الفن ظاهرة تنتمي بصورة أساسية إلى القرن التاسع عشر.[1]

توازن القوة

إن الشـرق المشار إليه أعلاه محدود النطاق. فهو يتكون من الأراضي التي تحيط بالجانب الشرقي من البحـر المتوسـط، فحسب، وهي منطقة تعـرف أيضاً باسم المشـرق Levant. وكانت أرض «شروق الشمس هـذه» (باللاتينية Oriens وبالإيطالية Levante) هي المنطقة الواقعة إلى الشرق من إيطاليا حيـث اكتسب العديد من الجمهوريات البحرية مثل البندقية وجنوا، ثروات كبيرة من خلال سيطرتها علـى الملاحـة البحرية. ولم يكن ثمـة ما يضاهـي سيطرتها التجاريـة في الحقبة الأخيرة مـن العصور الوسطـى، وقد تمكنت من الصمود خلال أحـداث 1516–1517، حين وحّد السلطان سليم الأول المناطـق الواقعة تحت سيطرته في الأناضـول والبلقان مع المناطق التي كانت واقعة تحت حكم المماليك في سوريـا ومصـر. ومنذ ذلك التاريخ سيطرت الإمبراطورية العثمانيـة كقوة وحيدة على ساحل شرق المتوسـط بأكملـه. وكان الحضور الآخر الوحيـد المهم متمثلاً في البندقية، التـي أُلحقت على مرّ الزمن مستعمراتهـا القائمة في الجزر وشبه الجزر والأرخبيـلات في قبرص وكريت، بالإمبراطورية العثمانية، وصولاً إلى القرن الثامن عشر.

ولكن مع بدايـة القرن السابع عشر، انتهت سيطرة البندقية على حركة الملاحة. وغدا متاحاً للتجار من فرنسا وإنجلترا وهولندا وغيرها من الدول الأوروبية الاتجار مباشرة مع الإمبراطورية العثمانية، وقد مارسوا تجارتهم هذه مستعينين بسفنهم الخاصة.

وخـلال الحقبة عينها طرأ تحول أكبر على طبيعة التجارة الأوروبيـة مع شرق المتوسط. فحتى القرن السادس عشر، كانت حلـب والقاهرة وغيرهما من المـدن المصدر الأساسي بالنسبـة إلى الأوروبيين لاستيـراد السلـع الفاخرة سـواء التي تنتـج في المنطقة أو التي تأتـي عبر الترانزيت مـن الهند والمحيط الهـادئ. ولكن في العقد الأخير من القرن الرابع عشـر، أسس البرتغاليون ممراً بحرياً مباشراً إلى الهند، يلتـف حول رأس الرجاء الصالح، فبدأت البضائع الآتية من جنوب وشرق آسيا بدخول البحر المتوسط من جهة الغرب.

ومـن العلامات الرمزية على هذا التحوّل اسم البرتقال بالتركية والعربية، فعلى الرغم من أن الصين هي مهد البرتقال غير أن هذه الثمرة تسمى بهذا الاسم في تنويع على لفظ اسم «البرتغال».

كمـا بدأت قوائم الجرد العثمانية تشير إلى «السيراميك البرتقالي». وحين قرأ الباحثون هذه القوائم في القرن العشرين حسبوا بداية أن أن هذا يعني «اللون البرتقالي»، لكنهم سرعان ما أدركوا أن العثمانيين كانـوا يسمـون البضائع المستوردة من الصـين باسم مصدرها المباشر. وقـد كان «البورسلان» برتغالياً مستورداً من الصين عبر رأس الرجاء الصالح ولشبونة.

وتتمثّل ناحية أخرى لهذا التحول في أنماط التجارة في طبيعة البضائع المحلية التي يجري استيرادها وتصديرها.

(1) انظر على سبيل المثال مقالة كنيث بنديز «الاستشراق» في «معجم الفن» الذي حررته جاين تيرنر (لندن 1996)، المجلد 23، ص 502–5.

وكان سكان البندقية يستوردون كميات كبيرة من البضائع الجاهزة من شرق المتوسط، ولاسيما الحرير وغيره من الأقمشة الفاخرة. وكان حرير ومخمل مدينة بورصة الواقعة في شمال غرب تركيا - في القرنين السادس عشر والسابع عشر - لا يزالان يصدّران إلى أوروبا، لكن بدأت المواد الخام تلعب دوراً متزايد الأهمية. وفي نهاية المطاف برز شرق المتوسط - في القرن الثامن عشر - كمستورد للبضائع الجاهزة من أوروبا التي كان يصدّر لها المواد الخام، وإن لم يستمر التصدير إلا إلى حين عثرت أوروبا على مورّد أرخص سعراً. ومثال على ذلك تجارة البن التي راجت في شرق المتوسط في القرن السادس عشر، وفي أوروبا خلال القرن السابع عشر (انظر ص 100، V&A:SD1307).

وقد أثْرت مصر كممر (ترانزيت) للبن من شواطئ البحر الأحمر، في حين غدا تصنيع غلايات وفناجين القهوة الفاخرة من السيراميك من اختصاص معامل مدينة «كوتاهيا» الواقعة في غرب تركيا. ولكن انقلب هذا الوضع المبهج في القرن الثامن عشر، حين بدأ الأوروبيون بزراعة البن بأسعار أرخص في أراضي العالم الجديد، وذلك عبر تشغيل العبيد الأفارقة، بينما أدارت الطبقة الأرستقراطية التركية - التي باتت ترتدي الأثواب الحريرية من «ليون» بدلاً من بورصة - ظهرها لمستودعات «كوتاهيا» وحتى أنها بدأت بشراء فناجين القهوة الأكثر فخامة الآتية من صناعة البورسلان الجديدة في مدينة ميسين[1] بألمانيا.

وقد تسبب الضعف الاقتصادي للإمبراطورية العثمانية، الذي بات عرضة لتقلبات طلب السوق الأوروبية، بالضعف السياسي لها. فهوت عائدات الحكومة العثمانية، وازداد الوضع سوءاً حين أسس التجار الأوروبيون علاقات مباشرة مع الحكام المحليين، وقطعوا علاقاتهم كلياً مع الحكومة المركزية. فبحلول العام 1785، على سبيل المثال، طرأ تحوّل جذري على عكا - تلك القرية البحرية الصغيرة الواقعة على ساحل فلسطين، والتي كانت فيما مضى آخر قاعدة عسكرية للصليبيين - لتصبح ثالث كبريات مدن بلاد الشام. ووقفت وراء نهضة المدينة هذه تجارة القطن الخام ولاحقاً الحبوب التي اضطلع بها الحكام المحليون وحلفاؤهم الذين تحدّوا رغبات ومصالح حكامهم الأعلى صورياً، وحكام دمشق، والحكومة المركزية.

سُحقت الاستقلالية الجزئية لهذه المدينة عام 1832[2]، لكن حتى اليوم لا يزال أكبر مساجد المدينة، وهو مسجد أحمد باشا الجزار، يحمل أثراً من تلك اللحظة المجيدة.

وقد رمم أحمد باشا التحصينات التي كان الصليبيون قد بنوها في المدينة وحدّثها، وكان أحد أبرز إنجازاته الدفاع عن المدينة في وجه الحصار الفرنسي في مايو من العام 1799، والذي ساعدته فيه القوات العثمانية، التي أجبرت على التعاون معه في زمن الأزمة، إضافة إلى أسطول بريطاني صغير بقيادة سيدني سميث[3]. ولم يكن هذا بالحدث العابر بأي حال من الأحوال. فقد اجتاح نابليون بونابرت مصر قبل عام من ذلك، لكنه علق هو وجيشه هناك حين دمر نلسون[4] الأسطول الفرنسي في معركة النيل في أغسطس.

وقد منعه إخفاقه في إسقاط عكا من قيادة جيشه شمالاً إلى خارج مصر، وأجبره على التخلي عن قواته هناك والعودة بحراً إلى فرنسا. وعلى الرغم من انتهاء الحملة بإخفاق عسكري، فقد تضمنت حملة نابليون مجموعة من العلماء والفنانين الذين استغلوا الوقت بتجهيز المادة لكتاب «وصف مصر» *Description de l,Egypte*، وهو عمل ضخم نشر بين 1809 و1822. قدّم هذا المجلد نطاقاً غير مسبوق من المعلومات حول الآثار والمدن والناس والحرف اليدوية والزهور والحيوانات والطبيعة الجغرافية لمصر (اللوحة رقم 1).

كان الغزو الفرنسي لمصر بداية تحول كبير طرأ على أنشطة الأوروبيين في البحر المتوسط. فبينما كان

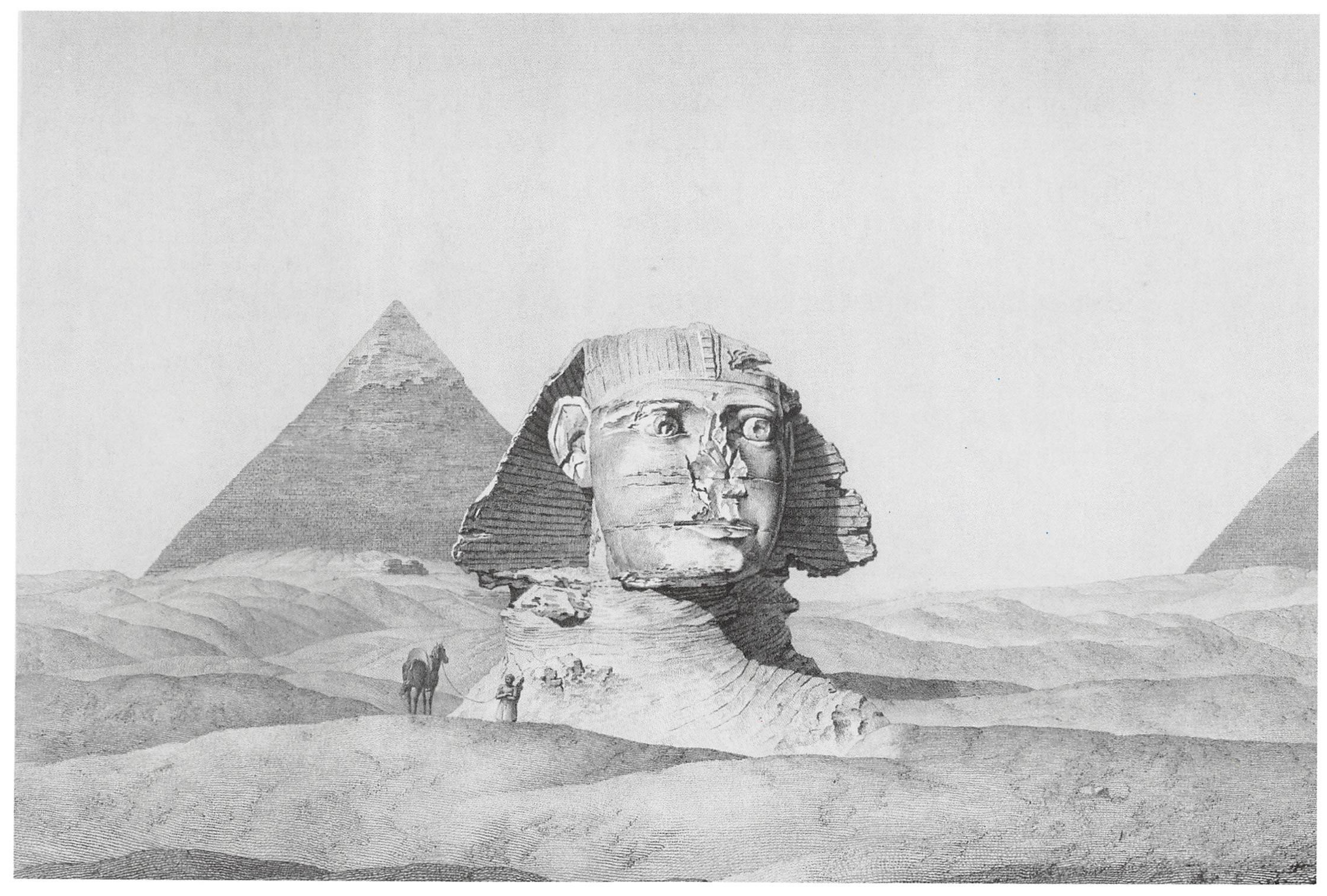
---

(1) Meissen: مدينة تقع على نهر الألب إلى الشمال من مدينة دريسدن، وقد اشتهرت بصناعة الخزف، وهي أول مدينة تصنع البورسلان بعد الصين (المترجم).

(2) حملة محمد علي باشا التي أوقعت المدينة تحت السيطرة المصرية (المترجم).

(3) السير وليام سيدني سميث (1840 - 1764): أدميرال بريطاني تمكن من صدّ نابليون بونابرت في عكا، وقال عنه الأخير مقولته الشهيرة إنه حال بينه وبين تحقيق قدره (المترجم).

(4) هوراسيو نلسون (1758-1805): أدميرال إنجليزي قاد ما يعرف باسم «معركة النيل» أو «معركة أبي قير البحرية» في مواجهة الأسطول الفرنسي وانتصر عليه (المترجم).



«منظـر لأبي الهـول في الجيزة» من كتاب « وصف مصر»، (باريس1822)، لوحة رقم 12.
هذا منظر من ضمن منظرين لأبي الهول نقلاً عن رسومات أنجزت خلال الاحتلال الفرنسي لمصر في 1798–1801.

التجار في السابق هم اللاعبون الأساسيون، بات هناك بعد الغزو تدخل عسكري وسياسي مباشر جلب معـه الحاجة إلى معرفة الشرق بغيـة السيطرة عليه. فولد «الاستشراق الرسمي»[1] حينذاك، وسرعان ما انضمّ إلى أشكال فردية من الاستشراق، بما فيه ذلك الذي مارسه الفنانون.

علاقة مركّبة

لم يكـن وجـود الفنانين في الإمبراطورية العثمانية طارئاً. فقد كُلّـف عدد من الإيطاليين في مراحل مختلفـة مـن قبل السلطان محمد الثاني الذي حكم بين 1451 و1481 . ولا يخلو الأثر المادي لإقامتهم في اسطنبـول – العاصمـة التـي سيطر عليهـا السلطان بالغـزو في 1435 – من الـدلالات. فتهيمن علـى المشهد بورتريهات السلطـان، وهي تتضمن لوحة جنتيل بلينـي[2] Gentile Bellini الزيتية، والموجودة حالياً في «المتحف الوطني»[3] في لندن، التي ربما عوملت بتوقير يتجاوز قدرات صاحبها. هنـاك أيضاً سلسلة مـن الميداليات البرونزية التي نقش عليها وجه السلطـان التي يوجد منها نماذج من

(1) الذي تقف وراءه وتموله الحكومات الغربية لأسباب سياسية (المترجم).

(2) جنتيل بليني (1429 – 1507): فنان إيطالي اختارته حكومة البندقية في 1479 لكي يرسم بورتريهات السلطان محمد الثاني (المترجم).

(3) National Gallery: تأسس عام 1824 ويضم نحو 2300 قطعة فنية من منتصف القرن الثالث عشر حتى بدايات القرن العشرين.

عمل كوستانزو دا فيرارا[1] Costanzo da Ferrara (اللوحة 2) وبليني وبرتولدو دي جيوفاني[2] Bertoldo di Giovanni في «متحف فيكتوريا وألبرت». بيد أن رعاية السلطان محمد الثاني للفن التصويري على النمط الغربي لم تكن هي القاعدة. فبعد موته، تبنى ابنه بايزيد الثاني سياسة إسلامية الطابع لا مكان فيها لهذا النوع من الفن. وهذا لم يمنع - كما سنرى -أعضاء بارزين في المجتمع العثماني من الإعجاب بالفن الأوروبي وحتى منافسته، كما سنرى، لكن خلال السنوات اللاحقة عمل الفنانون الأوروبيون في اسطنبول لحسابهم الخاص أو كلفوا من قبل أجانب ولاسيما من قبل السفراء.

في 1533 على سبيل المثال قام الفنان بيتر كوكي فان ألست Pieter Coecke[3] van Aelst من إقليم أنتويرب[4] Antwerp بزيارة اسطنبول بهدف بيع بسط مزدانة بالرسوم من صنع معمل فان دير موين في بروكسل للبلاط الإمبراطوري. وقد أخفق في ذلك، ولكنه استغل الفرصة لرسم أعمال تصوّر الحياة في العاصمة التركية، والتي استعملها كأساس لسلسلة من سبعة أعمال حفر على قوالب خشبية[5] كبيرة، نشرت بعد وفاة صاحبها في 1553.

ويصور أحد هذه الأعمال حفيد بايزيد الثاني السلطان سليمان الأول القانوني، وهو يمضي في موكب إلى صلاة الجمعة؛ ويمرّ السلطان بميدان سباق الخيل الإغريقي في اسطنبول والذي يمكن تعرّفه من خلال الآثار التي ما زالت قائمة هناك. وهناك بورتريه آخر لافت للنظر أكثر وهو ذو طابع أكثر شخصية لسليمان القانوني موجودة في عمل حفر لملشيور لورش Melchior Lorch[6] يعود إلى العام 1559.

ففي العام 1556 سافر لورش إلى اسطنبول لكي يعمل لدى السفير أوجيه جيسلن دي باسبك Ogier Ghiselin de Busbecq وبقي هناك ثلاث سنوات، منتجاً توثيقاً بصرياً قيماً لما رآه. وعمله الأضخم هو بانوراما لاسطنبول كما رآها من جهة الشمال، عبر القناة المعروفة باسم القرن الذهبي[7].

وقد كان هذا العمل في الأساس بطول 12 متر، لكن الجهة المالكة له أي «مكتبة جامعة ليدن»[8] قامت بتقطيعه إلى 21 جزءاً.



ميدالية تتضمن رسماً للسلطان محمد الثاني، من أعمال كوستانزو دا فيرارا (1450 -بعد1524) ويظهر على وجه الميدالية بورتريه نصفي للسلطان، وقدأحيط بنقش يقول: « [بورتريه] السلطان محمد عثمان أوغلو،إمبراطور بيزنطة،1481». وعثمان أوغلو هو اللفظ التركي لكلمة «العثماني» أي أحد أفراد سلالة بني عثمان. ويظهر قفا الميدالية السلطان على صهوة حصانه بوصفه «الفارس الأسطوري محمد، إمبراطور آسيا واليونان خلال إحدى الحملات». وتحت قائمةالحصان توقيع الفنان «من أعمال كوستانزو» وقد صكت النسخة الاولى من هذه الميدالية عام 1478–1499، وربما تكون هذه النسخة صكت في ذكرى وفاة السلطان في 1481.

---

(1) صانع ميداليات ورسام إيطالي (1450 – بعد 1524) ذهب إلى اسطنبول نحو العام 1478 (المترجم).

(2) نحات وصانع ميداليات إيطالي (1435–1491) (المترجم).

(3) رسام فلمنكي معروف (1502 – 1550) (المترجم).

(4) مدينة ومقاطعة في بلجيكا تضم أحد أهم الموانئ الأوروبية (المترجم).

(5) Woodcut: هو فن الكليشيه الخشبي أو فن النحت على القوالب الخشبية وهو يقوم على توشية النقوش على قوالب ثم طبعها إما بوضع قماشة أو ورق على اللوح ثم طرقه أو حكّه والمسح عليه (المترجم).

(6) فنان دانماركي عمل خاصة في الحفر (1526 – 1583). إضافة إلى عمله الدبلوماسي كان كاتباً ومعالجاً بالأعشاب الطبية (1521–1592).

(7) Golden Horn: شبه جزيرة في اسطنبول يقع فيها الباب العالي ومسجد السلطان أحمد وآيا صوفيا. وقد كانت موقع التحصينات البحرية في القسطنطينية إبان الإمبراطورية البيزنطية (المترجم).

(8) تأسست هذه المكتبة في مدينة ليدن بهولندا عام 1575 وتعتبر عاملاً رئيسياً في تطور الثقافة الأوروبية لاسيما خلال عصر الأنوار (المترجم).

لم يعـزل العثمانيون أنفسهم عن الإنتاج الفني، وأبدى بعضهم اهتماماً كبيراً بمختلف أنواع الصور المنتجة في أوروبا أو التي أنجزها فنانون أوروبيون مقيمون في ربوع الإمبراطورية. وقد تمكنوا من فعل ذلـك جزئياً بسبب وصول الطباعـة التي جعلت الوصول إلى الثقافة البصرية الأوروبية أكثر سهولة في الشـرق الأقصى، كمـا كان في أوروبا. وكنتيجة لذلك بدأت تظهر عناصـر أوروبية تتضمن التصنيف بحسـب الموضوع من قبيـل التصوير البانورامي[1] للموانئ والمدن، كمـا التصاوير الفردية التي بدأت تظهر في الفن العثماني.

بيـد أنـه لم يكن واضحاً حتى مطلـع القرن الثامن عشر تغلغل الأنمـاط الأوروبية في الفن العثماني، بسبـب الاختلاف في الأدوات والتقنيات والأساليب الفنية. فقد أنتج العثمانيون أعمالاً صغيرة المدى مـن مواد أساسها الماء والذهـب على الورق، وفقاً للتقليد الإسلامـي للتصاوير Illustrations التي تصاحـب المخطوطات. وفي المشاهد الطوبوغرافية (المسحيـة) التي تغيب عنها الأشكال البشرية كان لـدى الرسّام مساحة أكبر في تصوير المساحات، لكن حيث تتضمن هـذه الأعمال الأشكال البشرية، كان يجـري تنفيذهـا على مسطّح واحد، مـع محدودية شديدة في محاولة خلق وهـم الواقع. ويبدو أن هـذا كان قراراً واعياً لتجنّب تقليد خصائص فن الرسم الأوروبي، إذ، عندما جرى تبني الموضوعات الأوروبية في الرسم، أعيد صوغها وفقاً للقالب الإسلامي.

والمثال الموثّق جيداً عن هذه العلاقة هو ولادة التقليد العثماني الأساسي لرسم البورتريه الإمبراطوري في نهايـة السبعينـات من القرن السادس عشـر، حين بدأت تضم المخطوطـات بورتريهات للسلاطنة مرتبـة تسلسلياً (ص 12)؛ وقد بدأوا بتصوير متخيـل بالكامل لمؤسس دولتهم عثمان، ذلك المحارب مـن شمـال غرب تركيا الذي أسس السلالة العثمانية في نهايات القـرن الثالث عشر، وانتهوا ببورتريه للسلطان الحاكم مأخوذة من صلب الحياة.

والأمثلـة الأولـى هي نسخ مـن أعمال مؤرخ البلاط سيـد لقمان المكرس لخدمـة «قيافة الإنسانية في شمائـل العثمانية» والذي وضع الرسـوم له رسام القصر الأساسي في تلـك الفترة نقاش عثمان[2]. وبحسـب سيد لقمـان سمح له ولنقاش عثمان برؤية سلسلة مـن بورتريهات السلاطين التي جيء بها من إيطاليا عبر مكاتب الوزير الأكبر محمد سوكلو باشا (توفي في 1579) والسلطان مراد الثالث (فترة الحكـم 1574 – 1595). وكانت هذه البورتريهات مفيـدة بصورة خاصة في تصوير السلاطين قبل مراد الثاني (فترة الحكم 1421–1457)، التي لم يكن ثمة مواد سواها يمكن الاعتماد عليها.

وظلـت سلسلة البورتريهات التـي وضعها أولاً سيد لقمان ونقاش عثمـان تخضع للتحديث حتى القـرن التاسـع عشر، وقت إنتاج المحفـورة V&A:SP172 (انظر ص 20). وتظهر هذا المحفورة السلطـان الحاكم سليم الثالث (فـترة الحكم 1789–1807)، قبل فترة قصيرة مـن خلعه، وهي تقوم علـى آخـر عمل ضمن سلسلة من البورتريهـات الإمبراطورية التي أنتجت لسليـم من قبل فنان القصر قسطنطين قبيدغلي[3] konstanatin kapidagli . ومن الجلي من خلال البورتريه وأعمال أخرى لقسطنطـين وحلقته من الرسامين المعروضة هنا (ص 21–30) أن تغيراً كبيراً طرأ على الفن العثماني في أواخـر القرن الثامن عشر، إذ كان يحاول الفنانون الذيـن أنجزوا هذه الأعمال وضع تصور متخيَّل عن الواقع وفق النمط الأوروبي.

وإذا أخذنا في الحسبان عدد الفنانين الأوروبيين الذين عاشوا في اسطنبول في القرن الثامن عشر، مثل أولئك الذين وظفهم السفير الفرنسي شوازول غوفييه (انظر ص 35) فإن النتيجة الواضحة التي يمكن استخلاصهـا هنا هي أن هذا التحول في الأسلوب جاء نتيجة الاتصـال المباشر بالفنانين الأوروبيين أو

---

(1) هو بالأحرى ما يعرف باسم Bird Eye`s View أي النظرة المائلة من الأعلى إلى موقع ما في الأسفل وتصويره على هذا الأساس سواء أكان ذلك بفعل المخيلة أم بفعل التواجد حقاً في مكان عال (المترجم).

(2) Nakkash: ربما يخلط صاحب التقديم بين كلمة نقاش، وهي وصف فناني ما يعرف باسم التذهيب الذين كان واحدهم يسمى نقاشاً، وبين أن يكون هذا اسماً، أما إذا كان هناك رسام فعلي باسم نقاش عثمان فلم أتمكن من العثور على معلومات عنه (المترجم).

(3) رسام عثماني يوناني عاش في القرن الثامن عشر، وقد كلفه السلطان سليم الثالث بتصوير السلاطين العثمانيين من خلال تقنية الحفر، لكن ألغيت المهمة بعد خلع السلطان في 1807(المترجم).


نگین و تخت ایله سلطان سلیمان
قلوردی دیو خصمی بنده فرمان

بأعمالهم. بالتأكيد فُسر هذا التحول كجزء من عملية «التغريب»[1] الطويلة التي خضعت الإمبراطورية العثمانيـة لهـا خلال القرنين الثامـن عشر والتاسع عشر، والتـي يفترض أنها بـدأت في عهد السلطان أحمـد الثالث (1703–1730). وافتراضات كهذه حول «التغريب» يجري الآن التقليل من أهميتها عـبر دراسـة[2] تناولت القصر الإمبراطـوري في سعد أباد[3] بالقرب من اسطنبـول على طرف «القرن الذهبي».

وكانـت سعد أبـاد ترى من قبل بوصفها محاولة السلطان أحمد لمنافسة فرساي، لكن لا مقارنة بين المكانـين في الإطار العام والنمط المعمـاري أو في أي ناحية أخرى. وثمة تفسير أكثر إقناعاً هو أن هذه المدينـة جاءت كـرد عثماني على القصور التي بنيت في أصفهان من قبل الشاهات الصفويين في إيران. مـع هذا المثل أمامنـا من المهم أن نسأل ما إذا كانت مصادفة أن التغيـير الذي طاول فن الرسم العثماني حصل بعد فترة قصيرة من تغيير مماثل شهده فن الرسم الصفوي، في ظل حكم الشاه سليمان (1666–1694).

أن يكـون الفن الإيراني مصدراً لهـذا الأسلوب الجديد في الرسم العثمـاني، ربما يفسر حدوثه رغم مقاومة العثمانيين لخصيصة المحاكاة في الرسم الأوروبي. إذ نفهم –وفقاً لهذا التفسير – أن العثمانيين ما كانوا يتخلون عن النموذج الإسلامي في وجه التفوق الثقافي الأوروبي الواضح، بل كانوا يمارسون انفتاحـاً في الرسم العثماني بالاعتماد على مصـدر العثمانيين الرئيسي للأفكار الفنية الجديدة، وهو فن إيران المسلمة. لا يمكن ربط هذه النقلة بالإصلاحات التي جرت باتجاه «التغريب» مثل تلك التي حاول السلطان سليم الثالث القيام بها، السلطان المصور في الصفحة 20 – V&A:SP172 بعد الاحتلال الفرنسـي لمصـر، بما أنه بدأ قبل ستة عقود من ذلك، في ظل حكم أحمـد الثالث. ربما الدلالة الأهم أن الأسلوب الجديد برز أولاً في الشكل العثماني الأكثر نموذجية للتصوير، أي تصوير المخطوطات (الرسم 4). لا يمكـن أن تكـون مصادفة أن البورتريهات الملكية التي وضعهـا قسطنطين لسليم الثالث بعد الإصلاحات التي تتبع النمط الغربي رسمت بالزيت وهي تقنية غربية بالكامل.

وهنـاك أسبـاب وجيهـة لإظهـار أن دخول النمـط الجديد على الرسـم العثماني لم يكـن له علاقة بحـركات الإصلاح باتجـاه «التغريب» في أواخر القرنـين الثامن والتاسع عشـر. إذا كانت كل إشارة علـى التأثير الغربي على المجتمع والثقافة العثمانيين مرتبطة بالمحاولات الحثيثة للإصلاح ، فهذا يؤكد المفهوم البائد أنه بعد العصر الذهبي في منتصف القرن السادس عشر، مضى المجتمع العثماني في انحدار راسخ لم يكن ممكناً إنقاذه منه إلا بمحاكاة الغرب. وفي المقابل فإن هذه الفكرة تتناسب كثيراً مع تفسير غائي لـ «نهوض الغرب». كما أظهرنا أعلاه فإن الإمبراطورية العثمانية كانت عالقة بالتأكيد في مسار انحداري، لكن هذه كانت عملية معقدة وطويلة، وبدأت تدخل مرحلة حرجة استدعت الإصلاحات وفق النمط الغربي فقط في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

بورتريـه للسلطـان سليمـان القانوني من مخطـوط «قيافة الانسانيـة في شمائـل العثمانية» لسيد لقمـان، اسطنبـول1589. هـذا البورتريه هو جزء مـن سلسلة مـن البورتريهات لجميـع السلاطين العثمانيـين وصـولاً إلى مـراد الثالث، ضمـن نص مرتبط بمـا قبل علـم الفراسة، المكتبـة البريطانية، MS.Add.7880،folio53b.

(1) Westernization: المقصود هنا تحديداً التحديث في المجال العسكري والإداري وفقاً للنمط الغربي (المترجم).

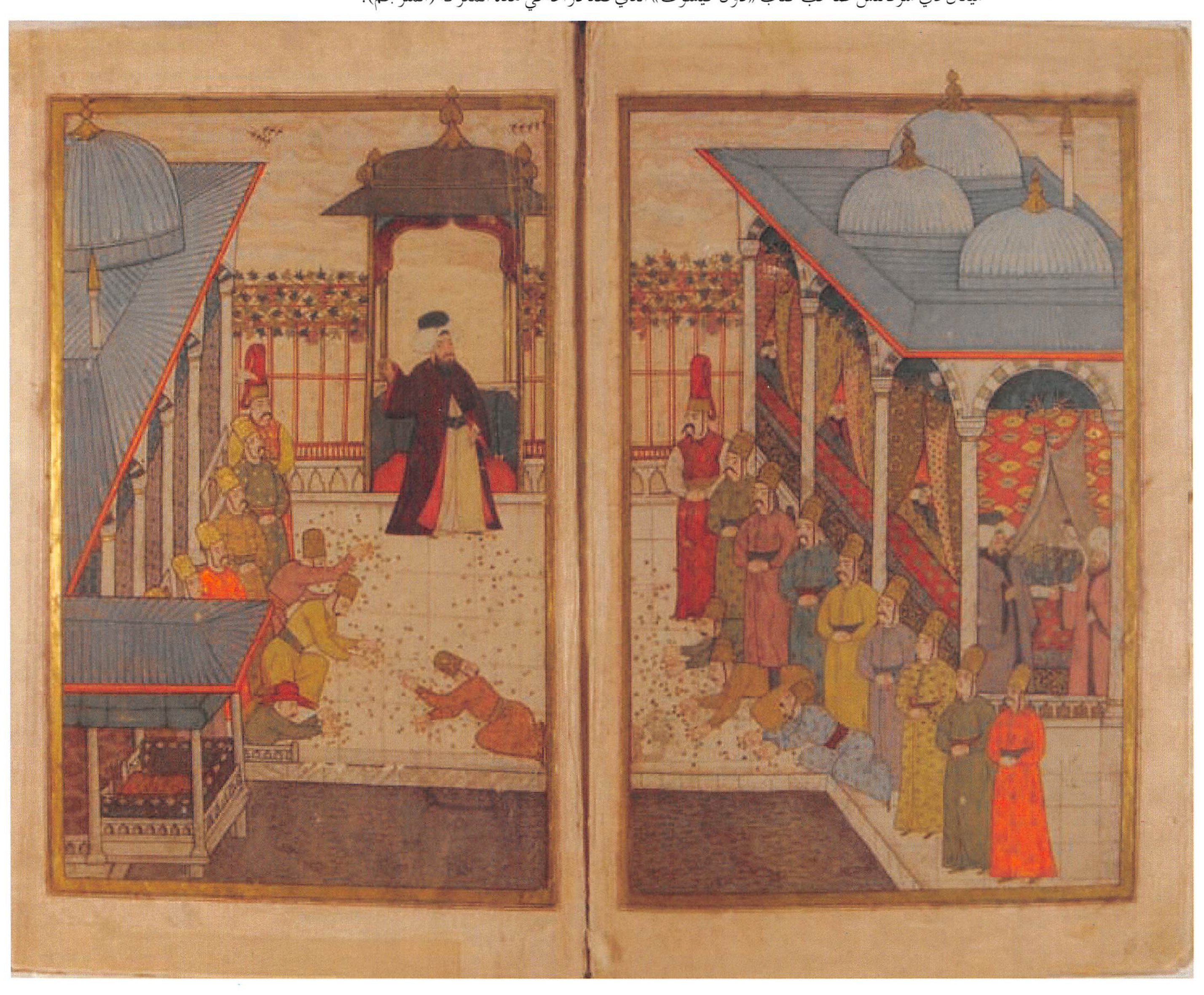
(2) كان إريمتان «دراسة سعد آباد: تغريب أم نهضة؟»، في «الفن التركي: وقائع المؤتمر العاشر حول الفن التركي، جنيف، 17–23 سبتمبر 1995 (نشر في جنيف 1995)، ص 287–90. وللاطلاع على مثال آخر ضمن السياق نفسه انظر دراسة تيم ستانلي «الباروكية وما بعدها: في «العالم المطرز: النسخ القرآنية بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر»، ضمن مجموعة الدكتور ناصر الخليلي عن الفن الإسلامي، المجلد الرابع، الجزء الثاني.

(3) في العام 1723 جرى ترميم هذا القصر، وقد فسر الأمر على أنه محاولة مقصودة لمحاكاة العمارة الأوروبية، حيث عاد السفير العثماني يرمز محمد شلبي من فرساي في 1721 ويقال إنه جلب معه رسوماً هندسية أو كتباً فرنسية عن القصور والحدائق الفرنسية (المترجم).

تحدي الاستشراق

يمثل التبادل الفني بين العثمانيين وبقية أوروبا الموصوف أعلاه أحد مناحي التواصل السلمي الذي جرى بين الطرفين. لكن كما يقترح الرسم في الصفحة رقم 90 V&A: E.912–2003 فإن الحرب لعبت أيضاً دوراً مهماً في العلاقة، كما نجد في الحطّ من شأن العثمانيين لأغراض دعائية. هذا الحفر الخشبي كان جزءاً من محاولة المبالغة في تصوير هزيمة الأسطول العثماني في معركة ليبانتو(1) التي جرت في خليج كورنثوس في 1571، وإن كانت المعركة لم تساهم كما يشير تشارلز نيوتن إلا

(1) معركة ليبانتو: معركة بحرية وقعت في اليونان في السابع من أكتوبر 1571 بين العثمانيين وتحالف أوروبي، وقد سقط فيها نحو عشرين ألف قتيل عثماني وثمانية آلاف قتيل أوروبي، ووقع عدد كبير في الأسر من الجانبين، ومن بينهم الكاتب المعروف ميغال دي سرفانتس صاحب كتاب «دون كيشوت» الذي فقد ذراعه في هذه المعركة (المترجم).



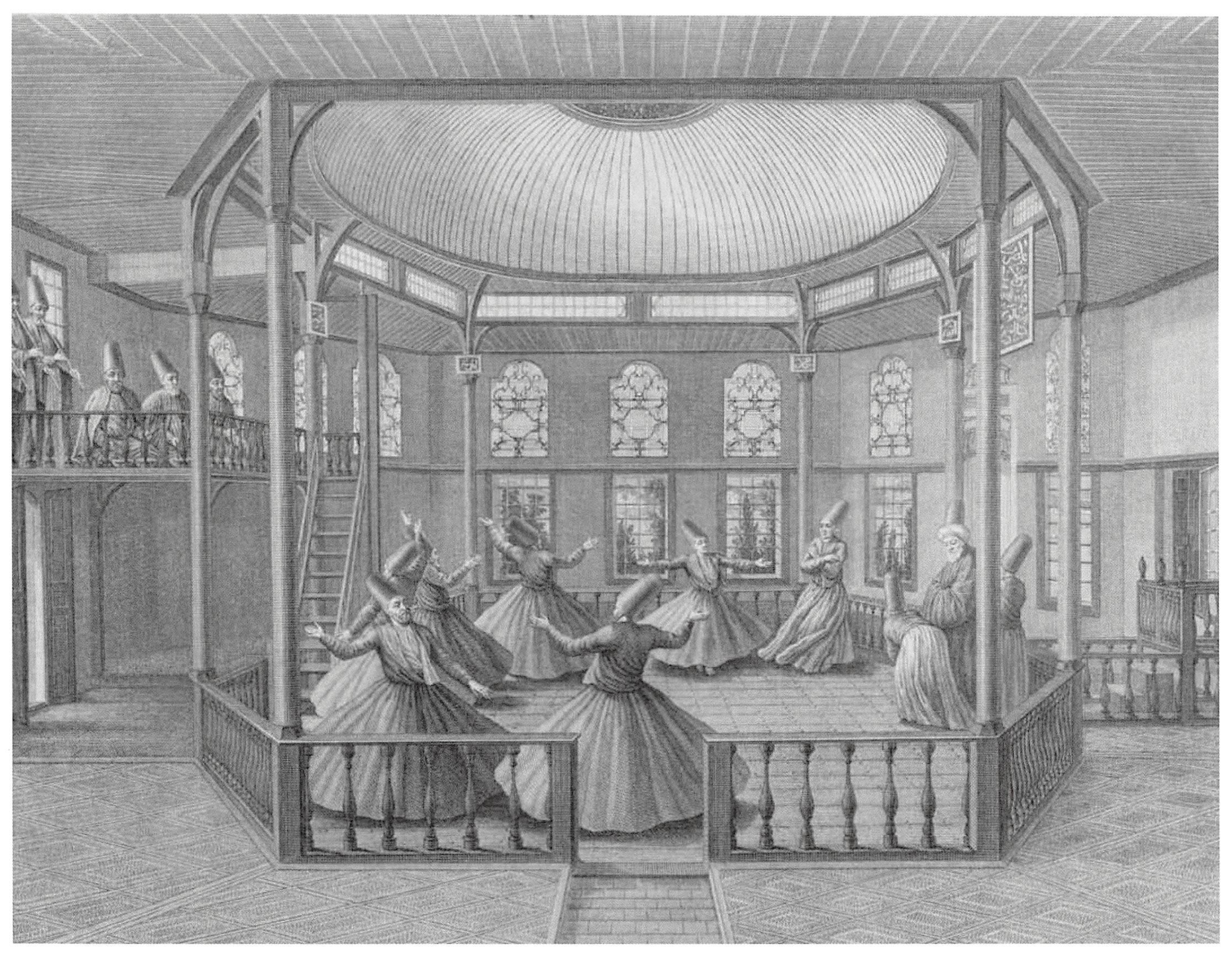
ختان أبناء السلطان محمد الثالث، من مخطوط «Book of festivities» وينسب إلى الشاعر عبد الجليل شلبي، اسطنبول1720، أو بعد ذلك بفترة قصيرة. على شرفة في «الباب العالي» ينثر السلطان النقود أمام أفراد العائلة بينما يضطجع الأمراء الثلاثة في الأسرة إلى جهة اليمين.
مكتبة متحف طوب كابي (الباب العالي)، اسطنبول MS. A. 3593،folio 174b and 175a

قليلاً في إعاقة تأثير العثمانيين كقوة بحرية. كما احتاج الأوروبيون إلى مخابرات يمكن الاعتماد عليها حول العثمانيين، كأعداء وكشركاء في التجارة في آن معاً، وبُذل جهد كبير في وضع كتب تروي آلية عمل الإمبراطورية العثمانية. ومثال رائع على ذلك هو كتاب Relazione لجاكوبو دي برومنتوريو الموضوع نحو العام 1475. وقد بقي هذا الكتاب مخطوطاً حتى القرن العشرين، لكن غيره من الكتب طبع مرات عدة. ومثال أقل أصلية بالإنجليزية هو «تاريخ تركيا العام» Generall Historie of the Turkes لريتشارد نولز، الذي نشر أول مرة عام 1603 وصدر مرات عدة بأشكال مختلفة. واستمرّ هذا النوع من المنشورات قوياً بعد وصول نابليون إلى مصر، كما يظهر في العمل الرائع «لمحة عامة عن الإمبراطورية العثمانية» Tableau general de l`empire othoman المهدى لملك السويد أغناطيوس مورادجيا دوسون (1740–1807؛ اللوحة ص 16).

بيد أنه وفي الكثير من النواحي فإن كتاب «وصف مصر» Description de l،Egypte بزّ جميع هذه الأعمال، وإن كانت الأعمال البحثية التي أطلقتها المعرفة المتزايدة بمصر جعلت هذا العمل العظيم خارج زمنه حتى في وقت نشره.

جميع هذه الاتجاهات صنّفت بعد 1800 في إطار الاستشراق. ويشترك هذا النتاج الأكاديمي والفني الضخم بالنزعة العدوانية، والمستوى الهابط، وحتى في الشبق الجنسي الذي نجده في بعض الأمثلة الاستشراقية المبكرة، ولهذا السبب فإن العمل الاستشراقي برمته وضع في دائرة الشبهات منذ كتاب إدوار سعيد «الاستشراق» في 1978. وقد رأى سعيد محقاً الدور السلبي لبعض النتاج الاستشراقي في نزع السمة الإنسانية عن سكان الشرق الأقصى وتبرير التدخل الأوروبي هناك، وهي عملية ما زالت قائمة اليوم إلى حدّ كبير. لكن الاستشراق كان شديد التنوع. فقد خلقه تدخل فرنسي وبريطاني بالبحر الأبيض المتوسط، لكن هذه الخطوة الرسمية أمنت أيضاً إطار العمل للمشاريع الخاصة من أنماط جديدة. وكان من العوامل المهمة أن المزيد والمزيد من الأوروبيين، بمن فيهم الكثير من الفنانين، شعروا أن المتوسط آمن بما فيه الكفاية للسفر إليه. وعامل آخر كان وسائل النقل الآخذة في السرعة والرخص التي وفّرت وصولهم إلى المنطقة وتنقلهم عبرها. وفي حالة الفنانين، فقد تمثّل العامل الثالث في نمو أسواق جديدة للصور في الشرق الأوسط اعتبرت أنها تحتوي على قيمة توثيقية.

الصور المعروضة في هذا الكتاب هي بصورة أساسية أمثلة عن هذه النظرات من قبل فنانين أجانب للإمبراطورية العثمانية. حين وصل الفنانون إلى البحر الأبيض المتوسط حملوا معهم افتراضات عدة حول المنطقة وأهلها.



Danse des derwishs mewlews مـن *Tableau generalde l`empire othoman*. الجزء الثاني (باريس،1790) .
يظهر في هذ الرسم عدد من جماعة الصوفية المولوية، أهم الفرق الصوفية في تركيا، و هم يؤدون رقصتهم الطقوسيـة في تكيّتهـم في غلاطة بضواحي اسطنبول. بسبب هذه الرقصة غالباً ما يطلق على هؤلاء الصوفيين بالانجليزية، اسم « الدراويش الدوارين».

وبعض هـذه الافتراضات جـرى التخلي عنه حين واجه الـزوار الواقع الحقيقـي. وبعضها الآخر استمـرّ، وبعضها ربما ازداد قوة. فليس ممكناً بالتـالي أخذ الأعمال المقدمة هنا بوصفها تمثيلات مباشرة للواقع. بيد أنه في كثير من الحالات توفّر هذه الصور التي أنجزها فنانون أجانب بعض أفضل المعلومات البصريـة المتوافرة حول نواحٍ محددة في الإمبراطورية العثمانية في القرن التاسع عشر، وبالتالي من المفيد بـذل الجهد لمحاولة فهم لمـاذا أنتجت هذه الصور. وقد أخذ تشارلز نيوتـن بالتأكيد خطوة في الاتجاه الصحيـح عبر رؤية الأعمال التي اختارها مـن وجهة نظر الخلفية الاحترافية للفنانين الذين أنتجوا هذه الأعمـال ونمط التمويل الذي عملـوا من خلاله. وفي بعض الحـالات فإن اختياراتـه تتجاوز الحدود الزمنيـة والمكانية الموضحة أعلاه (كما نجد في الصفحـات 88–90؛ V&A:SD382 ، SD296، V&

(SD1237، SP113 ،2003–SD406، E.912)، لكـن صلـب هـذا الكتاب يتكون من صور القرن التاسع عشر عن الإمبراطورية العثمانية التي يمتلكها متحف فيكتوريا وألبرت.

هـذه المجموعـة هي ببساطة أكـبر مجموعة في العالم مـن اللوحات المائية والطبعـات والرسومات للمواضيـع العثمانية التي صورها فنانـون أوروبيون. وقد منحت شكلها المميز من خلال الحصول في عـام 1985 على مجموعـة رودني سيرايت، وهو مدير سابق لشركة شل العالمية للبترول، الذي عمل في مصر وفي أمكنة أخرى من الشرق الأوسط لسنوات عدة. وقد بدأ سيرايت في بداية الستينات من القرن العشريـن بجمع الأعمال حين كان هنـاك قليل من الاهتمام بالاستشراق، وهـذه الحماسة والأبحاث حـول الموضوع ساهمت في تركيـز الاهتمام على ما هو الآن حقل دراسة يمكـن اعتباره رائجاً. وقد حصل المتحف على مجموعته بمساعدة من شركة شل العالمية، والصندوق الوطني للمجموعات الفنية، وصنـدوق التراث الوطني التـذكاري، وجياني فيرساتشي، وأصدقاء متحـف فيكتوريا وألبرت. وقد ترافقـت مجموعة رودني سيرايت مع الموارد المهمة الموجودة في غرفة الدراسة والمطبوعات في المتحف وفي المكتبة الوطنية للفنون، وهذا الكتاب يعرض جزءاً يسيراً فحسب مما هو متوافر.



السفراء

كان السلطان نفسه – في مناسبات معينة – يكلف بإنجاز رسوم تصويرية Illustrations للإمبراطورية لكي يقدمها كهدايا أو كوسيلة دعائية للسفراء. وعلى الرغم من أن السفير نظرياً كان الممثل المتجرّد لدولة مستقلة، يعكس تطلعاتها ويعبر عن نفوذها في العلاقات السياسية، فهو يبقى بشراً له ذائقة خاصة واهتمامات شخصية. بما أن الإمبراطورية العثمانية بدت بالنسبة إلى السفراء مختلفة كثيراً من الناحية البصرية عن بلدانهم، فقد رغبوا غالباً في أن يأخذوا معهم لدى عودتهم إلى بلادهم صوراً تلتقط بدقة أكبر الطبيعة الخاصة للثقافة التي خبروها عن كثب. وقد كان الموقع المميز لكبار الموظفين المرتبطين ببلاطات القصور والبعثات الدبلوماسية – وهم عادة من الأثرياء – يتيح لهم توظيف رسّامين لتسجيل تفاصيل مهمتهم. وقد منحتهم مكانتهم الفرص التي يحرم منها سواهم؛ على سبيل المثال كان يمكنهم الحصول على فرمان (إذن) من السلطان، لكي يرسلوا رسّاميهم إلى أمكنة لا تتوافر عادة للتاجر أو الرحالة العادي. هكذا تمكن ستراتفورد كانينغ من رؤية الفناء الداخلي للمسجد الملكي آيا صوفيا، وأن يرسل فنانه اليوناني لكي يرسمه، وأن يدبر لزواره وأصدقائه (بمن فيهم الشاعر اللورد بايرون) زيارته. وقد أعجب أحد أسلافه السير روبرت آينسلي بالثقافة التركية إعجاباً دفعه إلى أن يلبس ويتصرف كتركي. وفي حماسته كلف السير روبرت لويجي ماير لالتقاط مختلف الصور للإمبراطورية. وكان على لويجي مثل معظم الآخرين في هذا النوع من العمل، أن يرسم ما يطلبه سعادة السفير. وقد تضمنت المواضيع البلاط التركي، البلد وأهله وآثاره، وعاداته وتقاليده، ودور السفير نفسه. بيد أن اهتمامات آينسلي الواسعة مكنته من أن ينجز مروحة واسعة من الصور الرائعة، وفي بعض الأحيان الصور الفريدة، للإمبراطورية والتي ما زالت تجمع حتى الآن بحماسة كبيرة.

ويبدو أن بعض السفراء، وخاصة غير الناجحين منهم مثل إدوار وورتلي مونتاغو، لم يتجشموا عناء تصوير الطبيعة المشهدية للبلد الذي أقاموا فيه. وظلوا قانعين بالبورتريهات الرسمية التي تصوّرهم وهم يقدمون أوراق اعتمادهم للسلطان، والتي كان ينجزها فنانون مقيمون معروفون مثل جان بابتيست فامور، رسام السفير الفرنسي. بيد أنه حتى إدوارد غير الفعال أحضر معه ليدي ماري وورتلي مونتاغو ومنحها الفرصة لكي تصف عن كثب الأتراك وثقافتهم (الوصف الذي ما زال ربما أفضل وصف من قبل كاتب بريطاني) ولكي تقدّم لقاح الجدري لبريطانيا[1].

وبالتالي تمتع السفراء بالمكانة والفرصة والثروة والاهتمام لتكليف الرسامين بالقيام ببعض أكثر التصاوير قيمة للإمبراطورية العثمانية، ومن حسن الحظ أن كثراً فعلوا ذلك. صحيح أن طبيعة وظيفتهم أجبرتهم على دراسة البلد الذي يعيشون فيه وحتى التجسس عليه؛ بيد أن الأكثر تنويراً منهم وفّر معلومات بصرية عاشت مدة أطول من فترة بقائهم هناك.

---

(1) كانت الليدي مونتاغو (1689–1762) زوجة السفير الإنجليزي في إسطنبول، وقد اكتشفت هناك طريقة التلقيح الشرقية القديمة ضد الجدري، والتي تسمى «التجدير» أي الوقاية من الجدري عبر التطعيم بعينة منه، وقد نقلت هذه التقنية إلى بلدها وراجت هناك رغم اعتراض المؤسسات الطبية الرسمية كونها امرأة وكون هذه التقنية شرقية (المترجم).

وكان عليه أن يبدل الدبلوماسية بالعدوانية بسبب التحولات الطاغية في التحالفات، والتي تسببت بها فوضى حروب نابليون. وقد أنشأ السلطان سليم في هذا السياق سفارات دائمة في بروسيا وفرنسا والنمسا.

ويظهر في هذه المطبوعة حوض السفن الذي كان قد حدّثه السلطان سليم قبل فترة وجيزة في منطقة «قاسم باشا» في أسطنبول.

ونرى في مقدّم اللوحة عدداً من المدافع الجديدة. ففي العام 1796 أرسل له الفرنسيون إمدادات من سلاح المدفعية والذخائر والمهندسين وجنود المدفعية، كجزء من سعي سليم لتطوير قدرات الجيش العثماني. بيد أن مساعيه لتحديث الجيش وفقاً للنمط النابليوني، ولإصلاح أو استبدال فرق الإنكشاريين، أدت إلى خلعه ومقتله على أيديهم. فأولئك الجنود المشهورون بأنهم شديدو المراس كرهوا تحديه للتقاليد وسعيه لإقامة «النظام الجديد».



السلطان سليم الثالث

1908

نقلاً عن قنسطنطين قبيدغلي

حفر تنقيطي بالأسود والبني والأحمر والأزرق

V&A: SP172

كان السلطان سليم الثالث (فترة الحكم 1789–1807) خطاطاً وموسيقياً بارعاً، وكان مهتماً بالثقافة الغربية، لاسيما بفن الرسم. وتُظهر هذه المطبوعة الرائعة الطريقة التي رغب في أن يظهر بها، إذ أنها تعيد إنتاج بورتريه زيتية رسمها له أحد أفراد حاشيته، وهو فنان البلاط اليوناني قنسطنطين قبيدغلي.

وكان نادراً ما يجد السلطان أوقات الفراغ لمثل هذه الأمور، إذ كان دائم السعي لاستعادة أراض وقعت بأيدي فرنسا والبندقية والنمسا وروسيا، أو في قمع الثورات في مناطق حكمه.

مأدبة عشاء تجمع بين ستراتفورد كانينغ ومسؤول عثماني

1809

فنان مجهول ضمن مجموعة قنسطنطين قبيدغلي

ألوان مائية وجواش[1]

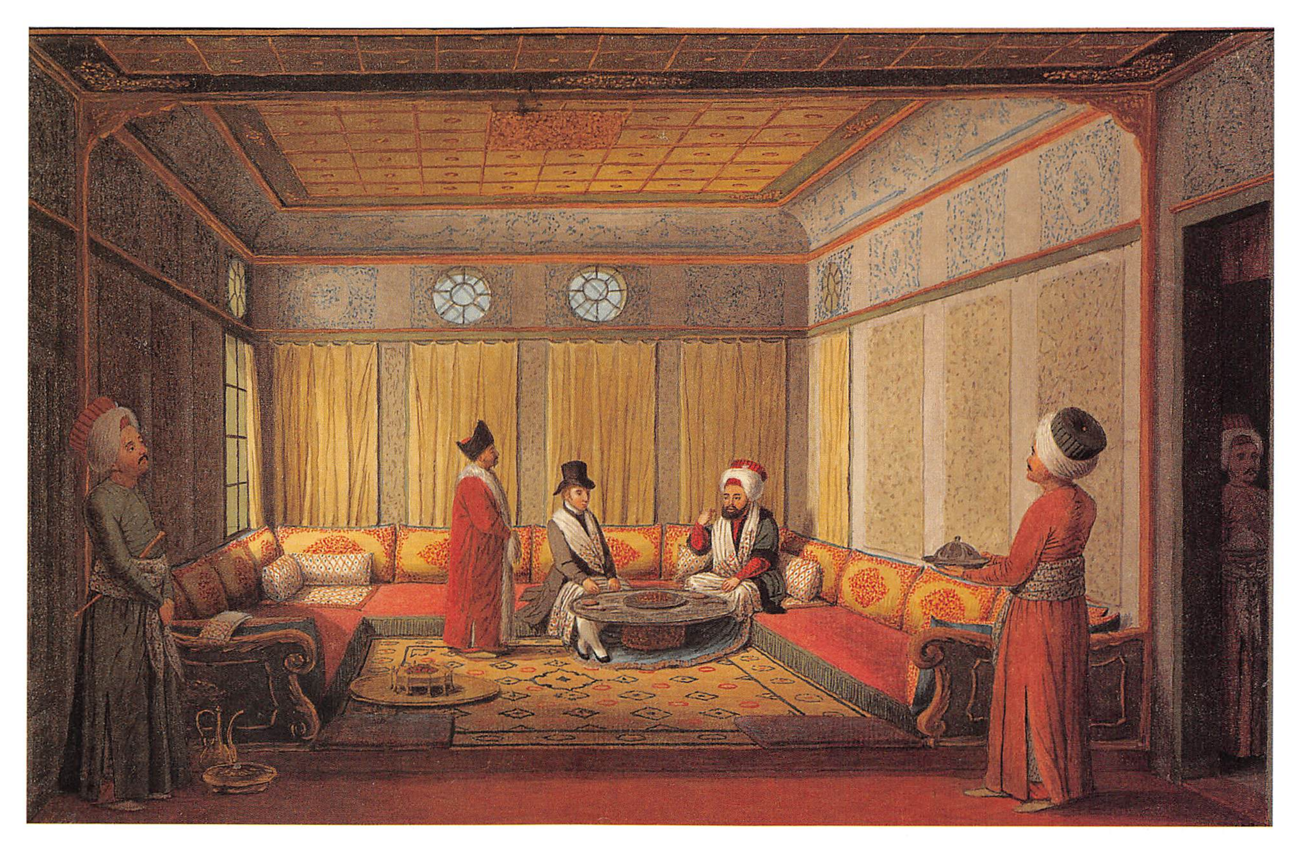
1895–V&A: D.124

بدأ ستراتفورد كانينغ (1786–1880، ولاحقاً الفيكونت الأول[2] ستراتفورد دي ردكليف)، حياته الدبلوماسية المديدة في تركيا بوصفه السكرتير الأول لروبرت آداير في بعثته إلى اسطنبول في 1808.

وسرعان ما تدبّر كانينغ أمر الاطلاع بصورة رسمية (وغير رسمية) على جميع أنماط المؤسسات العثمانية والمباني المعمارية والعادات. وما أسبغ على فضوله هذا قيمة حقيقية هو أنه كلّف فناناً محلياً لكي يرسم له سلسلة كبيرة من المشاهد التي رآها. ويذكر كانينغ مناسبة التقى فيها قائمقام اسطنبول وتناول العشاء معه، وهذا على الأرجح الرسم الذي يجسّد ذلك اللقاء. ويظهر فيه الإنجليزي الذي يرتدي زياً دارجاً في ذلك الحين (وما زال معتمراً قبعته) يتناول الطعام في حجرة

(1) يستعمل المؤلف مصطلح body colour وهو المصطلح الذي يفضله المؤرخون عادة للتعبير عن هذه المادة اللونية، والأغلب أن الاسم «الأكاديمي» القديم مشتق من استعمال مواد عضوية كزيوت الحيوانات في اشتقاق الألوان وهذه كانت تتمتع بقوة وكثافة أكبر وكانت أغلى كلفة من الألوان العادية (المترجم).

(2) في كثير من الأحيان هنالك ذكر لموقع أو رتبة المذكور الطبقية والتي تدل على ارتقائه ضمن البلاط البريطاني (أو سواه في حالات أخرى)، ومما يلمح أيضاً إلى الأدوار التي يلعبها في خدمة مصالح الإمبراطورية (المترجم).



فاخرة الأثاث مع مسؤول عثماني ثري. وهما يتناولان الطعام من نضد منخفض، وكل منهما يضع شالاً مزخرفاً أشبه بمنديل طعام كبير لحماية ثيابهما. وبجانب النضد يقف الترجمان[1] مرتدياً كسوة مميزة ذات أهداب من الفرو.

هوية الفنان مجهولة، لكن يعتقد الباحثون الأتراك أنه كان ينتمي إلى مرسم أو دائرة قسطنطين قبيدغلي. ويجمع أسلوبه بين الألوان المائية الساطعة والقوية والجواش الذي كان يستعمله الفنانون العثمانيون وفقاً للنسق الأوروبي لناحية التصوير والمنظور.

وقد ذهب الفنان والمعماري النيو كلاسيكي[2] تشارلز كوكريل(1788 – 1863) في شبابه إلى اسطنبول، وأقام في السفارة هناك وحتى أنه التقى بايرون[3]. وقد التقى بوجود مترجم الفنان اليوناني وناقش معه تقنيات الرسم، ولكنه للأسف لم يذكر اسم هذا الفنان في رسائله، رغم أنه نسخ بعض رسوماته. ويبدو جلياً أن الفنان لم يدرس في أوروبا، لكن من المؤكد أنه رأى الأعمال الفنية الأوروبية. وكان السلطان سليم يشجع على دراسة الفن الأوروبي، وليس عمل هذا الفنان إلا من ثمرات ذلك التشجيع. والنسخ التي رسم فيها كوكريل آراء اليوناني المعمارية موجودة الآن في «المتحف البريطاني»[4] بلندن. وقد حصل متحف فيكتوريا وألبرت على مجموعة الرسومات الأصلية من شارلوت، ابنة كانينغ، عام 1895.

(1) بحسب اللفظ العثماني، وهو لفظ عربي أيضاً، أي المترجم بالمعنى المعاصر للكلمة (المترجم).

(2) Neo– Classicsm: مصطلح يطلق على مجموعة واسعة من الحركات الفنية البصرية والتزيينية والمسرحية والأدبية، والتي سادت منذ منتصف القرن الثامن عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر، وهي ولدت من رحم عصر الأنوار وكرد فعل على الزخرفة الباروكية والرغبة في العودة إلى منجز الفن القديم عند الرومان والإغريق (المترجم).

(3) جورج جوردن بايرون (1788 – 1824): الشاعر الإنجليزي المعروف «لورد بايرون» الذي كان عضواً في «الجمعية الملكية» (تأسست عام 1660) والتي توازي «الأكاديمية الفرنسية» من حيث جمعها النخبة الأكاديمية والثقافية في البلاد (المترجم).

(4) British Museum: تأسس عام 1753، وهو أقدم وأكبر المتاحف في العاصمة البريطانية.



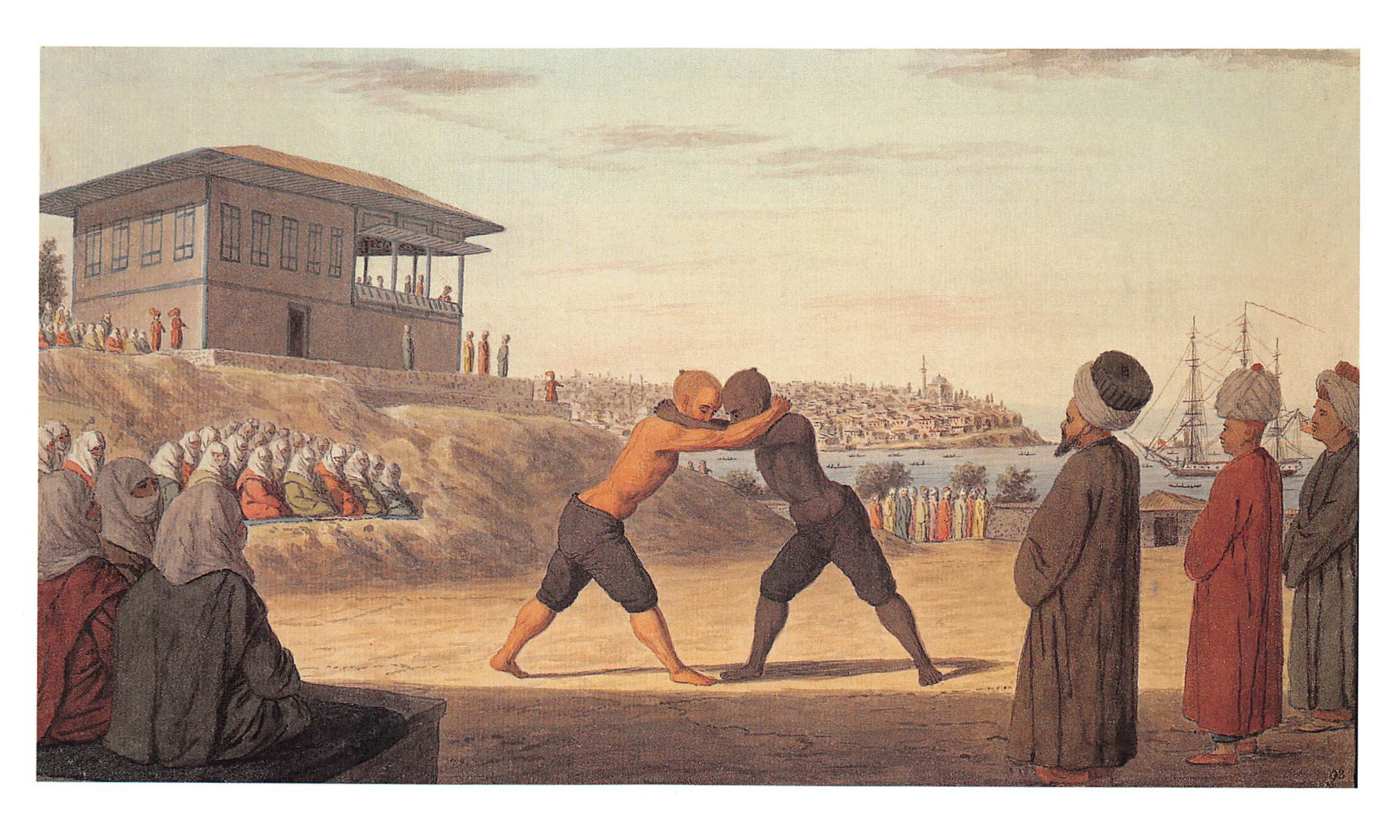
السلطان محمد الثاني في طريقه إلى صلاة الجمعة
1809
فنان مجهول ضمن مجموعة قنسطنطين قبيدغلي
ألوان مائية وجواش
1895–V&A: D.123

كل يوم جمعة كان السلطان يجتاز في موكب مهيب شوارع اسطنبول إلى المسجد لحضور صلاة وخطبة الجمعة، يحيط به حراسه الراجلون. هنا يبدو السلطان محمد الثاني (ولد 1784، فترة الحكم: 1808 – 1839) وهو يخرج من بوابة «توب كابي» أو الباب العالي[1]، وقد اختفى تقريباً خلف حراسه الشخصيين (سولاق) الذين يرتدون قبعات عالية جداً وحراس آخرين وموظفين رسميين.



(1) كان مركز الحكم في العاصمة العثمانية اسطنبول من 1465 إلى 1853، وكان السلطان نفسه يكنى في أرجاء الإمبراطورية باسم الباب العالي نسبة إلى هذا القصر.





آيا صوفيا
1809
فنان مجهول ضمن مجموعة قنسطنطين قبيدغلي
ألوان مائية وجواش
V&A: D.146 - 1895

كان رحالة كثر ممن تستضيفهم السفارة البريطانية في اسطنبول يحاولون تدبير زيارة إلى كنيسة حجية صوفيا (الحكمة المقدسة) أو كما يسميها الأتراك آيا صوفيا (انظر ص 74). هذا الأثر التاريخي المذهل جرى تحويله إلى مسجد بعد سقوط القسطنطينية في العام 1453. وكان ضرورياً في بداية القرن التاسع عشر الحصول على فرمان أو مرسوم من السلطان يُسمح بموجبه لغير المسلمين بدخول المكان، وغالباً ما كان صعباً استصدار مثل هذا الفرمان. فكانت السفارة تقوم بالتدبيرات اللازمة وينضم الزوار إلى المجموعة.

وتمثّل هذه اللوحة مشهداً من الشرفة حيث تجلس النسوة عادة، والتي تطل على البقعة التي كان فيها مذبح الكنيسة سابقاً. في عصر الإمبراطورية البيزنطية كانت هناك أيضاً شرفات مخصصة للنساء. وهذه اللوحة بالتحديد تقدِّم صورة جيدة عن المكان قبل ترميمه بالكامل على أيدي الأخوين فوساتي[1] بأمر من السلطان في أواسط القرن التاسع عشر.

(1) Fossati Brothers: الأخوان جاسبير وجيوسيبي فوساتي، سليلا عائلة معمارية وفنية سويسرية عاشت وعملت خاصة في البندقية (المترجم).

مباراة مصارعة بالشحم في حدائق القصر
1809
فنان مجهول ضمن مجموعة قنسطنطين قبيدغلي
ألوان مائية وجواش
V&A: D.115 - 1895

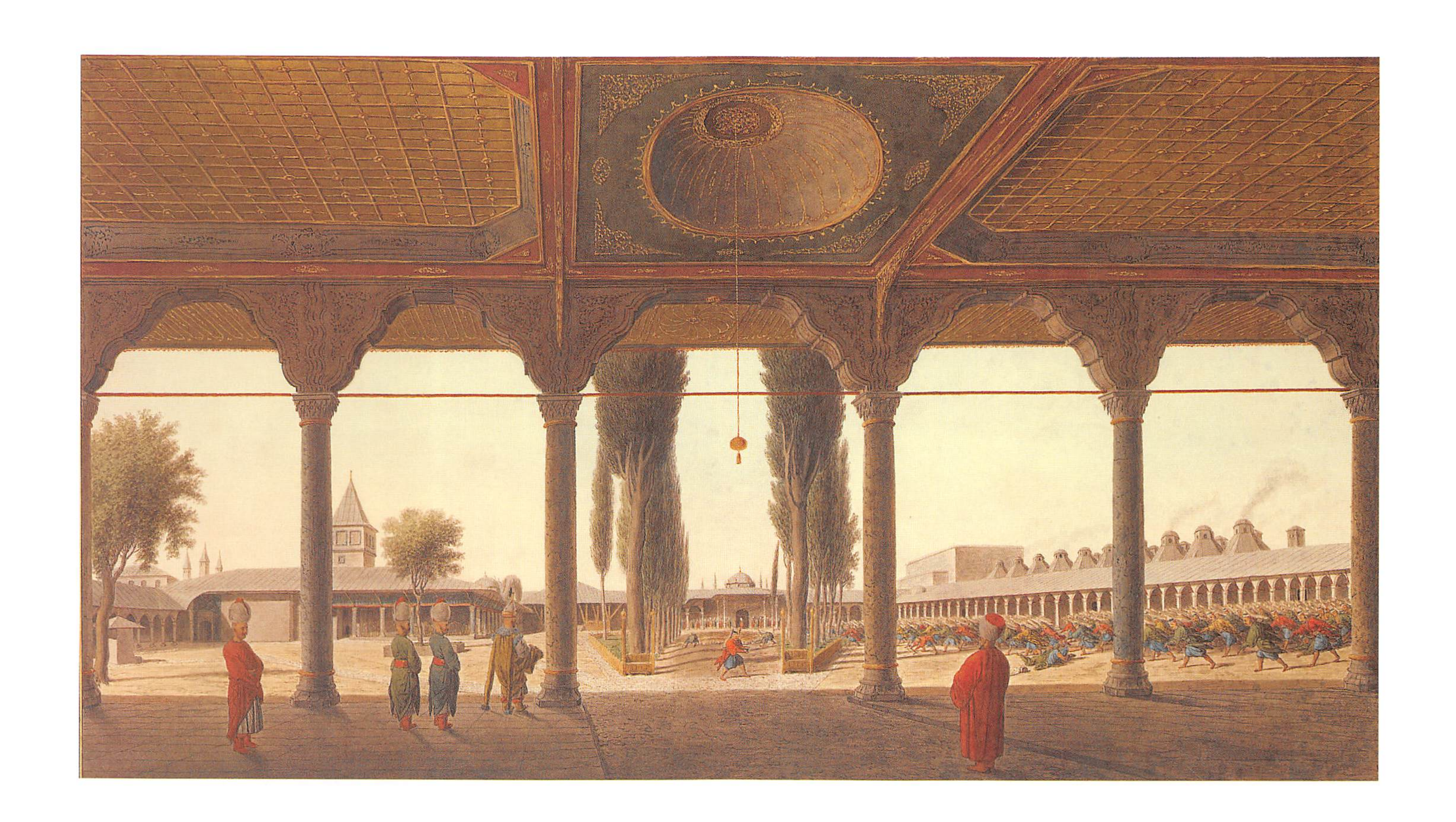
بقدر ما قام برسم المساجد وتفاصيل العمارة لصالح كانينغ، فقد صوّر الفنان اليوناني أيضاً أحداثاً ثقافية وأخرى أقلّ أهمية. ويظهر هذا الرسم مباراة مصارعة بالشحم (ما زالت رياضة رائجة في تركيا اليوم)، حيث يظهر شابان يتصارعان بسروالين قصيرين من الجلد، وقد التمع جسداهما بالزيت الذي دهنا به. وتجلس النسوة المحجبات اللواتي يشكلن الجمهور ضمن حدائق القصر بينما يشرف حكام على المباراة. وفي الخلفية نرى «كوسك» السلطان وهو نوع من المنزل الصيفي الفخم، والذي جاءت كلمة kiosk[1] الإنجليزية منه. وليس واضحاً ما إذا كان كانينغ نفسه حضر الحدث أو من هن النسوة اللواتي يعرفهن ورغبن بمشاهدته.

(1) كشك في حديقة أو شارع عام (المترجم).



ستراتفورد كانينغ في زيارة لتكية الصوفية الرفاعية
1809
فنان مجهول ضمن دائرة قسطنطين قبيدغلي
ألوان مائية وجواش
V&A: D.140 - 1895

كانت هناك مدارس أو طرق عدة من الصوفيين الدراويش إضافة إلى المولوية أو «الدراويش الدوّارين»، تمكن مشاهدتهم في إسطنبول. وكان الصوفيون الذين يتبعون الطريقة الرفاعية هم الأكثر إبهاراً لأنظار السياح الغربيين. كانوا يجتمعون في تكيّتهم وبعد ترداد اسم الله لساعات يؤدون أعمالاً قاسية تنمّ عن القدرة على الاحتمال، هنا نراهم يؤدون ابتلاع الأسياخ المحماة بالنار، غير منتبهين لوجود ستراتفورد كانينغ عند الباب.



جنود انكشاريون يهرعون لتلقي رواتبهم في الباب العالي
1809
فنان مجهول ضمن مجموعة قنسطنطين قبيدغلي
ألوان مائية وجواش
V&A: D.143 - 1895

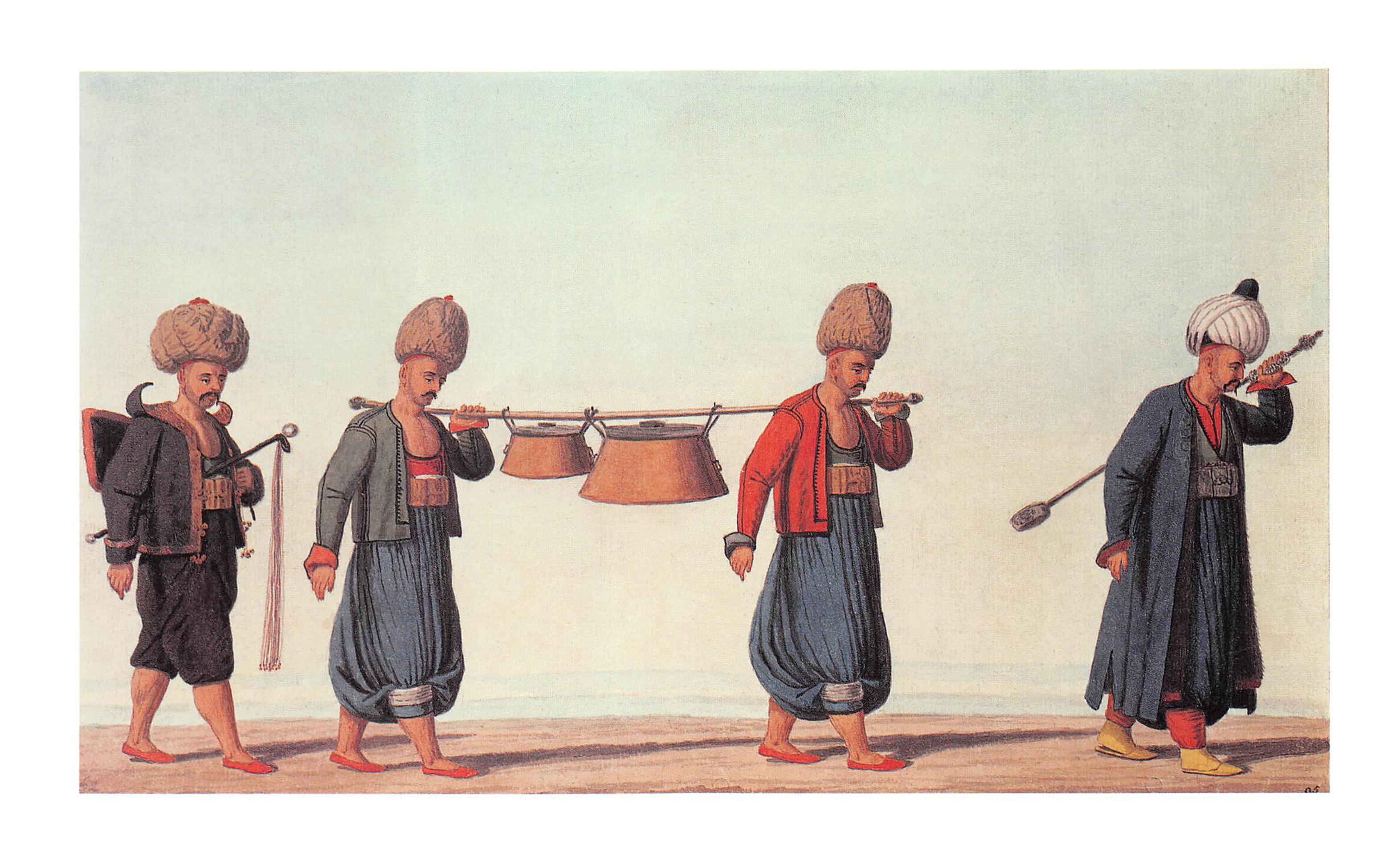
كان الإنكشاريون (مشتقة من الكلمتين التركيتين Yeni Ceri أي «الجنود الجدد») ومنذ تأسيس قواتهم في نهاية القرن الرابع عشر، يشكّلون الحرس الإمبراطوري. كان هناك نظام معقد من التجنيد الإلزامي يسمى devrisme أو «الجمع». وكان على المجتمعات المسيحية ضمن الإمبراطورية تقديم عدد من المتطوعين الشبان، الذين كانوا يؤخذون وتجري إعادة تثقيفهم كجنود ومسلمين. فإذا أظهروا قدرات واعدة وذكاء يمكن أن يصبحوا جزءاً من المقرّ الإمبراطوري كوصفاء في الباب العالي، وربما يرتقون إلى مراتب عليا. وكان معظمهم يبقون جنوداً، ويتم تكليفهم بدقة بمهامهم وفقاً لدرجة ذكائهم. وبما أنهم أخذوا بالقوة من أسرهم، فقد كانوا نظرياً عبيد السلطان (لم يكن ممكناً استعباد المسلمين) ويدينون بالولاء له وحده. في الأيام الأولى للإمبراطورية شكّلوا قوة مدهشة، لكن مع توقف السلاطين عن قيادة الجنود في الحروب، وانتشار الفساد في النظام، بدأت تتوالى حركات التمرد. وببداية القرن التاسع عشر، كان الوضع قد تدهور إلى حد أن الإنكشاريين خلعوا سليم الثالث المتنوّر الذي حاول إدخال إصلاحات إلى النظام وقتلوه. وقد أجبر السلطان محمد الذي بالكاد نجا من الموت على أيديهم، على أن ينتظر حتى جمع ببطء قوة موالية له ودربها، قبل أن يقود تمرداً آخر في 1826 ويبيد الإنكشاريين بالقصف المدفعي.

في وقت تصوير هذا المشهد كانت أزياء الجنود والقادة متجمدة في الزمن. كان السلاطين يرغبون بالقيام بإصلاحات تتبع النمط الأوروبي، لكنهم في البداية ما كانوا قادرين على التغلب على قرون من سيطرة الملابس المزركشة المهيبة. وقبل سحق المعارضة الإنكشارية، لم يكن ممكناً البدء بحقبة الإصلاحات السريعة (التنظيمات) في الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر.

السير عسكر
(قائد الجند)
1809
فنان مجهول ضمن مجموعة قنسطنطين قبيدغلي
ألوان مائية وجواش
V&A: D.51 - 1895



كانت ملابس كبار موظفي البلاط وقادة الجند ثرية بالتفاصيل مثيرة للإعجاب، وكان المقصود منها أن تكون كذلك. وقد ظلّ التأثير الصيني على الفن وعلى تصميم الملابس العثمانيين قوياً حتى القرن التاسع عشر، ويظهر زي المواكبة الخاص بالسير عسكر بعض هذا التأثير. يصعب اليوم التعرف على أزياء بعينها، لأنه كان هناك، كما في كل الجيوش، ملابس كثيرة للمواكب وللمعارك وللحياة اليومية. وقد تمثل تفصيل عثماني إضافي بأنه كان يشار إلى الرتبة من خلال الأوسمة التي تمنح من أنواع مختلفة من العمائم وأغطية الرأس، بينما يبقى بقية الزي على حاله.



إنكشاريان يحملان خلقين الحساء، وثالث يحمل الملعقة العسكرية الضخمة
1809
فنان مجهول ضمن مجموعة قنسطنطين قبيدغلي
ألوان مائية وجواش
V&A: D.117 – 1895

كان الحساء، وهو أساسي في وجبات الجنود، ذو دلالة رمزية بالنسبة إلى الإنكشاريين. وتزعم إحدى الأساطير أن نظام الإنكشارية تشكل في القرن الرابع عشر بمباركة الدرويش حاجي بكتاش، وبالتالي فإن الحساء الذي يتناولونه معاً فيه شيء من القدسية. وكان يجري إعداده في خلاقين خاصة من النحاس (قاظان). وإذا حدث الأسوأ كان جنود الإنكشارية يقلبون الخلاقين رأساً على عقب ويطرقون عليها كالطبول كإشارة إلى حدوث تمرّد. وكانت المعلقة العملاقة أشبه بالراية في المعارك وكانت خسارتها أمام العدو تعدّ علامة خزي كبير. وكان كل انكشاري يحمل معه ملعقته الخاصة (كاسك) تحمل في وعاء خاص بها (كاسيكليك) أمام عمامته الخاصة.



عائلة مترجم البلاط

1750

فنان مجهول

جواش وألوان مائية على الجلد

V&A: SD1312

ليس من معلومات متوافرة عن هذا البورتريه الجماعي المثير للاهتمام لأم مع طفليها سوى ما يتضمنه. وبالحكم من الملابس النسائية، فإنها من الرعايا العثمانيين، وقد تكون العائلة من الأثرياء اليونان «الفينيريون» Feneriotes الذين عاشوا في منطقة «فينير» في اسطنبول. وقد اقترح آخرون أن القلنسوات بصلية الشكل التي ترتديها الأم والولدان هي أرمنية وليست يونانية. لكن لم يبق من رسومات تلك الحقبة التي تناولت هذا النوع من الموضوعات، إلا القليل جداً، بحيث يصعب عقد أي مقارنات. ويشبه أسلوب الرسام رسم رافائيل الأرمني، وهو رسام البلاط عند السلاطين محمد الأول وعثمان الثاني ومصطفى الثالث، ويُحتمل أن هذا الرسام كان عضواً في مجموعته.

يكشف التمعن في الرسم عن تفاصيل إضافية. جدران الغرفة مبطنة بما هو على الأرجح حرير فرنسي والنضد هو على طراز «روكو» الذي ساد في ذلك الزمن تعلوه بلاطة من الرخام، مستورد من فرنسا. والكنبة عثمانية التصميم لكن الغطاء الحريري مستورد على الأغلب أيضاً. كان أبناء الأثرياء غالباً ما يرتدون نسخات مصغرة من ثياب أهلهم. الفتى يلبس ثياباً عادة يرتديها الترجمان في قصر السلطان، مع قبعة ذات حافة من الفرو ومعطف مهدب بالفرو أيضاً مميزين جداً. بما أن هذا كان نوعاً من الزي الرسمي في البلاط، ليس هناك ما يدل إلى أي جنسية كان ينتمي والده المترجم.

لكن لابدّ من أنه كان ثرياً لكي يتحمل نفقات استيراد الأثاث الفرنسي. وهذه الصورة تذكر المشاهد أن التجارة وتبادل الأفكار الحديثة في التصميم بين العثمانيين والفرنسيين والبريطانيين استمرت من القرن السادس عشر حتى العام 1914 وآخر أيام الإمبراطورية.



جلالة الملك ووزراء الخارجية يستقبلون السفير التركي ومرافقيه
نشرت في 1779
نقلاً عن ماثر براون (1761–1831)
حفر تنقيطي وخطّي مع التشهير
V&A: SP127

أقام السلطان سليم الثالث سفارات دائمة في بروسيا وفرنسا والنمسا وأرسل أول سفير تركي مقيم إلى بلاط سانت جايمس[1]، وهو يوسف آغا أفندي الذي وصل إلى لندن في ديسمبر 1793. ونراه هنا وهو يقدّم أوراق اعتماده للملك جورج الثالث. ومما له دلالة أن هذه النسخة المنقولة عن لوحة كبيرة لبراون، مهداة إلى سعادة «دوق ليدز»، رئيس «شركة تركيا المتحدة». استمرت التجارة بين تركيا وبريطانيا زهاء 340 عاماً منذ تأسيس الشركة التركية في 1581 حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى عام 1914.

كان ماثر براون رسام منمنمات أمريكي مقيم في لندن. وفي 1781 أصبح تلميذاً لمواطنه الأمريكي بينجامين ويست، وهو الرسام التاريخي لجورج الثالث. ولا تنتهي شبكة الزبائن هنا، بما أن براون يعلن عن نفسه بأنه «رسام سعادتهما دوق ودوقة يورك» ويكشف دانيال أورم، فنان الحفر، أنه «النقاش التاريخي لجلالته ولسعادة أمير ويلز».

(1) سمي كذلك نسبة إلى قصر سانت جايمس، وهو أحد أقدم قصور لندن، وعلى الرغم من أنه لم يقم فيه أي ملك منذ نحو قرنين من الزمن فإنه يعدّ أهم قصر ملكي في بريطانيا (المترجم).



مشهد للقاهرة الكبرى من فوق هرم الجيزة

1800

لويجي ماير (1750–1803)

ألوان مائية وجواش

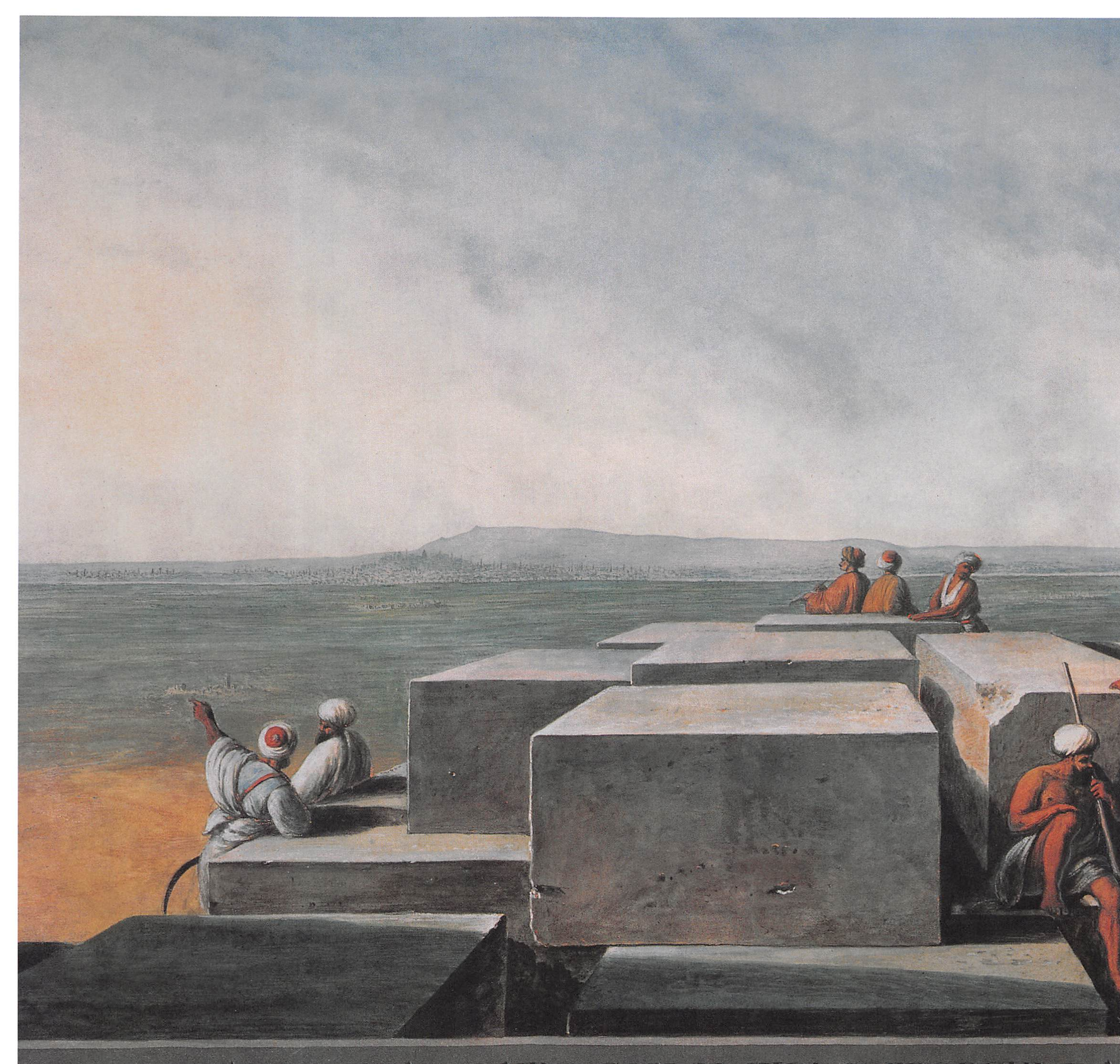
V&A: SD642

هذا المشهد الرائع المأخوذ من فوق الهرم الكبير هو من أعمال لويجي ماير النموذجية بالألوان المائية في مصر. تعلم ماير في روما، لكننا لا نعرف سوى القليل جداً عن أصله أو شخصيته أو حتى ما إذا كان ألمانياً أو سويسرياً أو إيطالي الأصل. بعد رسم مناظر لملك نابولي وجد وظيفة في نحو العام 1786 مع السفير البريطاني في اسطنبول، السير روبرت آينسلي، كما رافق رحالة بريطانيين آخرين. ولبعض الوقت أصبح رسام السفير براتب 50 جنيهاً بالسنة، وكان عليه الرسم بسرعة كلما أعجب سعادة السفير بمشهد ما في خلال أسفاره. ولا يبدو أن هذا أضعف قوته في الرسم وحماسته، مما يجعل أعماله التي تصور أناس وآثار وعادات ومشاهد وعمارة مصر وسوريا وتركيا واليونان ورومانيا وحتى المقاطعة الإنجليزية سوفولك تطلب وتجمع بحماسة حتى يومنا هذا.

سافر ماير إلى إنجلترا مع السير روبرت في 1794، وبين 1801 و1810 طبعت نسخات من رسوماته بالألوان المائية في مجلدات عدة بتمويل من آينسلي. تعكس لوحات لويجي بالضرورة مواقف رب عمله من الأناس الذين زارهم. ووفقاً لـ «معجم السير الوطنية»، كان آينسلي معروفاً بأنه «شديد الارتباط بسلوكيات الناس... في منزله، وفي حديقته، وعلى نضده كان يمارس نمط عيش مسلم يوازيه في المنزلة؛ وقد عاش في تركيا، وأعجب الأتراك كثيراً بسلوكه المحبب... حتى إنه صار أكثر شعبية من أي وزير نصراني (سانت جايمس كرونيكل[1]، 9 ديسمبر 1790).

توفي لويجي في 1803، تاركاً وراءه أرملته كلارا، ابنة السيد بارتولد، وهو مترجم كان يعمل لدى سير روبرت. وظلت كلارا تعيش في لندن تمارس الرسم وتبيع اللوحات، وتنشر أعمالها وتساعد على نشر أعمال زوجها.

(1) صحيفة تحمل هذا الاسم بدأت تصدر في لندن كل ثلاثة أسابيع في 1761، واستمرت بالصدور حتى بدايات القرن التاسع عشر (المترجم).


VEDUTA DEL GRAN CAIRO CON LI SUOI SOBBORGHI DA
PRESA DALLA SOMMITÀ DELLA MAGGIORE PIRAM



حدائق الحريم مع زوار أوروبيين يشاهدون «العامود القوطي»[1] في اسطنبول
1810
ميشال فرانسوا بيرلو (عمل في الفترة بين 1787–1827)
قلم تحبير مع ألوان مائية
V&A: SD819

كان شائعاً بين الفنانين خلال عملهم مع رعاة مهتمين بدراسة الآثار التاريخية وقياسها وتسجيلها، أن يضمّنوا بورتريهات صغيرة لأنفسهم في أثناء عملهم على إنجاز اللوحة. هنا، وفي حين نرى بيرلو وهو يرسم في المقدمة وإلى جانبه تركيان فضوليان، نرى راعيه أو رعاته يتفحصون عن كثب العامود القوطي، وهو من الغرانيت بطول 15 متراً، تعلوه «الزخارف الكورنثية». وفي الخلفية سور وبوابات القصر. ويزعم أن هذا العامود (الذي جُلب من معبد على الأرجح)
يعود إلى زمن قسطنطين الأكبر، ربما مباشرة بعد العام 332. وهو أحد أقدم الآثار الرومانية لكن الأقل شهرة في اسطنبول ويحتفل بذكرى الانتصار على القوطيين، كما ينص النقش الظاهر عليه بصورة جزئية. وهو يقع الآن في حديقة غولان، بين الأشجار، قرب حديقة شاي وحديقة حيوانات، بين قصر الباب العالي و«سراي بورنور» أو ما يعرف بالإنجليزية باسم «رأس سيراجليو»[2].

نكاد لا نعرف شيئاً عن حياة بيرلو المبكرة سوى أنه ربما درس في روما. وقد وفد إلى اسطنبول في 1796 مع مجموعة من المعماريين الفرنسيين والمهندسين وصناع المدافع والفنانين الذين كلفوا بتوفير الإنشاءات العسكرية والبحرية للجيش العثماني. وقد دعي الفرنسيون من قبل السلطان سليم الثالث الذي كان تواقاً لتحسين دفاعات إمبراطوريته التي كانت مهددة من قبل أمم عدوانية، خاصة روسيا، وبالثورات الداخلية. ونجا بيرلو بطريقة ما من نتائج تحول فرنسا إبان نابليون من حليف للعثمانيين إلى عدو لهم، واستمر بتنفيذ رسومات ذات طابع مسحي للكثير من الزوار البريطانيين والفرنسيين، بمن فيهم اللورد إلجن، السفير البريطاني في اسطنبول من 1799 وحتى 1803.

---

(1) عامود من الرخام يبلغ طوله ثمانية عشر متراً ونصف المتر ويقع في «حديقة غولان» في إسطنبول في تركيا، ويعود اسم هذا العامود إلى نقش لاتيني موجود في أسفله يحتفي بالنصر الروماني على القوطيين (قبائل ألمانية) الغزاة: «لذكرى فورتونا الذي عاد منتصراً على القوطيين» (المترجم).

(2) Seraglio Point: لسان صخري يفصل بين القرن الذهبي وبحر مرمرة في إسطنبول (المترجم).



جندي ألباني
1778
جان بابتيست هيلار (1753 – 1822)
قلم حبر مع ألوان مائية على رسم بالرصاص
V&A: SD506

كان هيلار، وهو أحد تلاميذ جان بابتيست لو برينس، واحداً من الفنانين العديدين الذين وظفهم الكونت دي شوازول غوفييه، السفير الفرنسي في اسطنبول بين 1784 و1792. وقد رافق الكونت في زيارة سابقة إلى اليونان وتركيا في الأعوام 1776 – 1779 وساهم بعدد كبير من الرسومات في كتابه Voyage Pittoresque de la Grece (باريس، 1782).

وقد اكتسب الألبانيون شهرتهم بوصفهم من أقوى المحاربين في الإمبراطورية العثمانية، وأكثر الرحالة من وصفهم، خاصة وأن أزياءهم المميزة كانت تُسهّل التعرف عليهم. وكان هيلار رساماً شديد الدقة، يستعمل التقنية التقليدية أي الرسم بقلم الحبر والتلوين بضربات خفيفة من الألوان المائية. هنا تظهر تفاصيل جميلة مثل المعطف الرائع، والقبعة التي تتدلى منها الشرابة، والحقيبة المزخرفة، والطماقين المزينين والغليون الخشبي الطويل جداً. لكن هيلار يذكّر المتفرج بالطبيعة الحربية لهذا الألباني عبر الماسورة الظاهرة لبندقيته «المسكيت»، وإن لم تسمح زاوية التصوير من الخلف بإظهار السيف والخنجر والمسدسات التي كانت توضع عادة في الحزام.



ميدان الشاه، أصفهان
1841
يوجين نابليون فلاندن (1809–1876)
ألوان مائية على رسم بالرصاص
V&A: SD382

هذا الامتداد الفسيح للميدان أنشئ كملعب للبولو[1] من قبل الشاه عباس بعد فترة قصيرة من نقله عاصمته إلى أصفهان في مطلع القرن السادس عشر. وفي الطرف البعيد نرى مسجد الشاه. ويأتي الخط المستقيم بزاوية قائمة مع المدخل، لضمان الوجهة الصحيحة باتجاه مكة. وإلى اليمين نرى «علي قابو» بوابة مجمع القصر، مع رواقه الخشبي الضخم الممتد فوق الساحة. من هناك كان بوسع العائلة الملكية مشاهدة الاحتفالات والمباريات الرياضية التي تجري في الميدان.

زار فلاندن أصفهان في 1841 كجزء من بعثة دبلوماسية فرنسية يقودها الكونت إدوارد دي سيرسي إلى الشاه في بلاد فارس. هو وزميله الفنان باسكال كوست وظفا لكي يسجلا معا لم فارس الأثرية والإسلامية، وبعد عودتهما إلى فرنسا نشرا معاً ثمانية مجلدات من النصوص واللوحات بعنوان «رحلة إلى فارس». كما سافر فلاندن إلى الجزائر في 1837 برفقة حملة عسكرية فرنسية في حرب فرنسا الاستعمارية، ونشر أخيراً كتابه Alğerie historique، pittoresque et monumentale في العام 1843.

(1) البولو، لعبة الملوك التي ابتدعها الفرس قديماً ثم انتقلت إلى الهند والصين، والساحة المذكورة تسمى ساحة «نقش جهان بالتركية» (المترجم).



Femme Turque qui fume sur le Sopha

(امرأة تركية تدخن على الكنبة)

اللوحة رقم ٤٥ من مجلد *Explication des cent estampes qui représentent difféketes nations du Levant, Paris*

نشره جاك لو هاي، 1714–1715

حفر تنقيطي نقلاً عن جان بابتيست فانمور (1671–1737)

V&A: SP:355.45

هناك تقليد طويل من تكليف السفراء الأجانب في البلاط العثماني لفنانين لكي يسجلوا مهمتهم. وقد التقى جان بابتيست فانمور، وهو رسام من مواليد فالنسيا، الماركيز دو فريول في باريس ورافقه إلى اسطنبول نحو العام 1699. وكان اختصاص فانمور رسم المناسبات الفخمة الرسمية التي يقدم فيها السفير للمرة الأولى أوراق اعتماده وهداياه للسلطان شخصياً. وعدد من هذه اللوحات التي تصور السفراء ما زال موجوداً. وكان تشارلز دي فريول مفتوناً بالبلاط العثماني ومسؤوليه، كما بالأناس العاديين أيضاً. وقد كلف فانمور برسم لوحات تظهر مظاهر مختلفة من الحياة العثمانية، بين 1699 و1709. ونشرت أولاً في كتاب. هذه المئة لوحة أعيد نسخها وطباعتها في طبعات عدة متتالية. استعمل الفنان الفرنسي أنطوان واتو (1684–1721) بعض هذه اللوحات أساساً لرسوماته، وقد استخدمت هذه اللوحات نموذجاً للصور التركية المصنوعة بالسيراميك في ميسين في الربع الأول من القرن الثامن عشر.

يرجح أن تكون هذه اللوحة من نسج الخيال لأن فانمور ما كان ليرى امرأة تركية مسترخية في بيتها إلا إذا دخل في الإسلام واتخذ منزلاً خاصاً (كما فعل أحد الفنانين). لكن بما أنه كان هناك طلب على مثل هذه اللوحات فقد رسم واحدة بأي حال.

ولا تفتقر هذه اللوحة كلياً إلى الدقة، إذ يبدو أن البيوت العثمانية في ذلك الزمن كانت تحتوي على القليل من الأثاث بما يتجاوز الكنبة والسجاد. وكل شيء آخر مثل الأرائك والنضد الصغيرة القابلة للنقل عند العشاء، كانت توضع في الخزائن حتى تدعو الحاجة إليها، فتبدو الغرف غير مزدحمة ومتخفّفة وفسيحة. ومن الجليّ أن النسوة كن يدخنّ التبغ غالباً، مستعملات أنبوب النرجيلة. ويزعم أنهن كن يفضلن تبغ سوريا الخفيف الذي كان مختلفاً عن قسوة ورق تبغ فرجينيا الحديث.



الرحالة والفنانون

لطالما كان هناك عبر التاريخ المعروف أناس يشكّل الترحال بالنسبة إليهم جاذبية لا تقاوم، وحتى إنه قد يكون أقوى من الرغبة في تسجيل رحلاتهم. بحلول القرن الثامن عشر كان جزء أساسي من التعليم الثقافي للشاب الموسر في بريطانيا يسمى بالرحلة الكبرى: فرصة للسفر لمشاهدة الآثار والثقافة في إيطاليا وسائر روما القديمة ودراستها. بيد أنه كان هناك رحلة كبرى أخرى اتخذت أهمية متزايدة وهي الرحلة إلى أراضي الإمبراطورية العثمانية حيث بدأت الآثار الأقل شهرة، آثار الإغريق ومصر والأرض المقدسة، تنافس آثار إيطاليا. ورحالة كهؤلاء غالباً ما أرادوا صوراً لما رأوه واختبروه.

وقد مكنت نهاية التوسع العسكري العثماني في بداية القرن الثامن عشر تدفقاً أكبر للسياح إلى تركيا. كما توج الغزو الفرنسي لمصر في 1798 والانهيار التالي للمماليك غزواً آخر من الزوار والعلماء وعلماء الآثار السياح. ونتج عن هذا المزيد من التوظيف والتكليفات لفنانين كثر.

وفي المقابل قام بعض الفنانين بتصوير رحلاتهم الخاصة، وبحلول منتصف القرن التاسع عشر قام عدد واسع من الرحالة بنشر صور رحلاتهم في العديد من وسائل الإعلام الجديدة. وحضّت الرغبة في العثور على مواضيع جديدة على قيام العديد من الفنانين بالرحلات، الأمر الذي يعكس الهوس الغريب في القرن التاسع عشر بأصالة الموضوع. كان هناك خوف حقيقي من الانتحال مما جعل الفنانين يسعون إلى تصوير اللا مألوف، بما أن الجدة في الموضوع كانت تعتبر مصدر جذب كبير لجمهور مقتني الأعمال الفنية.

إضافة إلى هؤلاء الفنانين المحترفين كان هناك أولئك الذين مارسوا الرسم لمتعتهم الشخصية أو الذين لم تكن لهم حاجة لعرض أعمالهم. وهؤلاء يسمون بصورة ملتبسة وغالباً بصورة غير منصفة «بالهواة»، مع أنهم كانوا في بعض الأحيان أمهر وأفضل دربة من المحترفين.

وميزة عمل الهاوي هي أنه يحاول غالباً أن يصور بالضبط ما يراه، أكثر من تصوير شيء بصورة رومانسية إرضاء لراعيه. وخيار الموضوع يمكن أن يكون غير مألوف وغير تقليدي، لأنه قد ينشأ من واقعة محددة في أسفارهم. وبالتباين مع ذلك، بحلول منتصف القرن الثامن عشر كان هناك رسامون وفنانون فوتوغرافيون محترفون يقومون بتزويد الأعداد المتزايدة من السياح الراغبين بصور تذكارية لرحلاتهم. بالإضافة إلى التصوير الاعتيادي للآثار والعادات والتقاليد، أصبح تصوير شخصيات مميزة صادفها المسافرون في رحلاتهم موضوعاً رائجاً بين الهواة والمحترفين على السواء.



هيرابوليس – ينبوع مياه حارة طبيعية، فريجيا
1837
أنطونيو (أو أنطون جونيور أو أنطوان) شرانز
(1801 – بعد 1865)
ألوان مائية على رسم بالرصاص
V&A: SD934

ينتمي أنطونيو شرانز إلى عائلة من الفنانين ذوي الأصول الألمانية استقروا في مالطه في 1818. عمل أنطونيو في فاليتا، ووصف بأنه «a paesista e pittore di marina» أي «رسام مناظر ومشاهد بحرية». وقد تعاون مع أخيه الأكبر جيوفاني (1794–1882) في مؤسسة العائلة للطباعة التي نشرت طبعات من لوحاتهما المائية التي حملت توقيع «الأخوين شرانز». من 1823 وحتى 1847 قام أنطونيو بعشر رحلات على الأقل إلى شرق المتوسط ومصر، ووجد عملاً كرسام مع رحالة بريطانيين موسرين مثل روبرت باشلي في 1834 والفيكونت كاستلريا في 1842. ولاحقاً عمل في التصوير الفوتوغرافي ومبكراً في العام 1851 أنتج صوراً فوتوغرافية للقاهرة.

هذه الصورة لهيرابوليس (باميوكال المعاصرة في غربي تركيا) كان الهدف منها أن تكون صورة تذكارية للراعي غير المعروف والرحالة الذي وظف أنطونيو في 1836–1837. كمشهد عام تعدّ هذه الصورة من الصور الرائدة في مجال بطاقات المعايدة. في الأزمنة القديمة كانت هيرابوليس وفريجيا نوعاً من المنتجع الصحي المشهور بالخصائص العلاجية لينابيعه والمعابد التي بنيت لكي ترافق تدفق المتعبّدين. تحت بركة المياه الحارة المصورة هنا ثمة التلال البيضاء الشهيرة، التي تشكلت بصورة رائعة بفعل الترسب السريع لكربونات الكالسيوم من المياه الغنية بالأملاح المعدنية التي تتدفق في سلسلة من البرك الضحلة وتكون رواسب كلسية. أسمى الأتراك الموقع باميوكال(«قصر القطن»)، وهو الآن معلم سياحي مشهور. والمنطقة غير المأهولة بين الخرائب حول البركة، كما رسمها شرانز، فهي حالياً مليئة بالأبنية الحديثة. أما البركة المقدّسة نفسها فهي بركة سباحة داخل فندق باميوكال.



مركب خنجة بجانب الضفة الشرقية للنيل في الأقصر

1840

أشيل كونستانت ثيودور إميل بريس دافين

(1807 - 1879)

ألوان مائية

V&A: SD853

كان الفنان والكاتب والألسني وعالم الآثار والرحالة والمهندس أشيل كونستانت ثيودور إميل بريس دافين أحد أولئك الأشخاص فائقي النشاط ومتعددي المواهب والمهارات العالية الذين يبدو أن القرن التاسع عشر قد أنجبهم. وقد وظفه حاكم مصر محمد علي لكي يساعد على تحديث الجيش والأنظمة الزراعية، لكنه استقال في العام 1836 بعد الخلاف مع السلطة الذي شجعه على العمل بمفرده.

واشتهر دافين بين الرحالة الأوروبيين الذين زاروا مصر لمعرفته بالآثار المصرية ومهارته في نسخ نقوش مهمة وكتابات. في1843 –1844 نقل سراً إلى فرنسا «قائمة الملوك» (التي تعرف باسم قائمة الكرنك وتضم أسماء واحد وستين فرعوناً، وهي موجودة في متحف اللوفر – المترجم) من معبد أمون، في الكرنك، محبطاً حملة استكشافية بروسية أرادت الحصول عليها أيضاً، وفي 1845 حصل على وسام الشرف الفرنسي. وقد نشر بريس عدة كتب احتوت على مئات الرسومات التي رسمها بنفسه، في موضوع «علم الآثار المصرية»، بما فيها كتاب La Monuments egyptiens (باريس 1847)... وحول الثقافة الإسلامية وخاصة كتاب L`arte arabe... الذي نشرت أجزاء منه في 1869–1877. وقد زعم ابنه إميل بريس دافين أن بريس قام برحلة كمسلم في الجزيرة العربية والحبشة وهو يستكشف مصر العليا والسفلى. ولكي يموّل نفقات رحلته في نهاية الثلاثينات وبداية الأربعينات من القرن الثامن عشر، رافق بريس رحالة عبر النيل، غالباً راسماً الرحلة لرعاته. وقد كتب بالألوان المائية My Boat on the Nile J. W. P By Prise . والمشهد من شاطئ الأقصر عبر النيل إلى جبل قرنة على الضفة الغربية. لا نعرف بعد هوية J.W.P الذي استأجر الخنجة، أو قارب النيل الذي كان الطريقة المفضلة للتنقل بين الأمكنة الأثرية في مصر العليا. والوصف بالإنجليزية والشارة الحمراء في مقدم القارب يشيران إلى رحالة بريطاني. وهذا النوع من الصور بات مألوفاً لدى بريس، بما أن صوراً مماثلة للخنجة مع رايات مختلفة معروفة له.



Arab Tanya A Suczi Pusztan
(مسكن عربي في صحراء السويس)
1859
نقلاً عن الكونت مانو أندراسي (1821–1891)
لوحة من م. أندراسي، *Reise des Grafen Emanuel Andrasy in Ostindien, Ceylon, Java, China und Bengalien, Pest 1859*
طباعة حجرية (ليثوغراف) ملونة
V&A: SP55

قبل شق قناة السويس التي وصلت البحر الأحمر بالبحر المتوسط كان الطريق الأكثر مباشرة بين أوروبا والهند هو الطريق المسمى «طريق البر». هنا مجموعة من الرحالة الموسرين تعبر المقطع الصغير من الصحراء بين السويس والقاهرة. بعيداً على اليمين نرى الأهرامات، وإلى اليسار أحد أعمدة الإشارة التي كانت تهدف إلى إرسال إشارات على امتداد الخط.

في مقدمة اللوحة ثلاثة جمال، تمثل الوسيلة الأكثر تقليدية للتنقل، وفي الخلفية خيمة عربية.

العربة التي تجرها أربعة جياد أسرع وأسهل طريقة للسياح للتنقل في الصحراء، في تناقض بيّن مع الصعوبات التي عاناها الرحالة السابقين. وقد لاحظ الزوار في الخمسينات من القرن الثامن عشر أن سلوك الطريق الصحراوي بات سهلاً بسبب توافر المياه العذبة على الطريق.

كان الكونت أندراسي المولود في كوزيش (الآن في سلوفاكيا) صناعياً تشيكياً ثرياً ورساماً ورحالة قام بإدخال تقنيات حديثة على استخراج خام الحديد وصناعات المعادن في وادي ساجو. وقد تضمنت رحلاته الكثيرة زيارة إلى الهند والصين.

ونشر سجلاً عن رحلته هذه بالتشيكية عام 1853 وبالألمانية عام 1859. هذه الصورة هي من الطبعة الألمانية. وقد تحولت صوره إلى ليثوغرافات من قبل يوجين شيشيري وفيكتور آدم ونشرت في باريس من قبل ليمرسيير.



منظر لحصني موراني وجلالي عند مدخل ميناء مسقط

1793

وليام دانيال (1769–1837)

ألوان مائية

V&A: SD296

كان وليام دانيال رسام مناظر طبيعية بالألوان الزيتية والمائية وحفّاراً، خاصة لمواضيع بريطانية وهندية. وقد رافق عمه توماس دانيال في رحلة مكثفة في الهند بين 1786 و1793 وساعده على إنجاز اللوحات المائية التي نشرت لاحقاً تحت عنوان «مشهديات شرقية» (في ستة أجزاء، 1795–1808).

في 1793 أبحر الرجلان في طريقهما إلى إنجلترا من بومباي (اليوم مومباي) إلى مسقط على خليج عمان. حيث سمعا أنباء عن الحرب بين إنجلترا وفرنسا فعادا إلى بومباي ليكملا رحلتهما في العام التالي كلياً عبر البحر. بين اللوحات الزيتية والمائية لمسقط التي عرضاها في الأكاديمية الملكية كانت نسخة وليام عن هذا المشهد والتي عرضت في 1831 بعد أربعين سنة، من تلك الزيارة، علماً أن قلة من الفنانين الأوروبيين زاروا مسقطاً وصوروها نادرة.

كلا الرسامين رسما اسكتشات لميناء مسقط الفاتن، الذي يهيمن عليه الحصنان العائدان إلى القرن السادس عشر اللذان بناهما البرتغاليون. بعد القرن الخامس عشر دشّن البرتغاليون خطاً تجارياً جديداً من الإنديز إلى لشبونة عبر رأس الرجاء الصالح، وسعوا بقوة السلاح لتأسيس سيطرة تجارية على صعيد البهارات والسلع الأخرى من الهند وسائر آسيا الشرقية.

وكانت سلسلة الحصون التي بنوها ضرورية لذلك، لأن أنشطتهم كانت تهدّد تجارة البهارات المربحة التي كان يمارسها مماليك مصر. بعد هزيمة المماليك في 1517، قام العثمانيون بدورهم بهجمات على الحصون البرتغالية كجزء من محاولاتهم الخاصة للسيطرة على الحركة التجارية.

منظر لمسرح مايرا، آسيا الصغرى

1808

لويس فرانسوا كاساس (1756–1827)

حبر صيني وألوان مائية

V&A: SD214

كان كاساس مخططاً بارعاً، رسام مناظر طبيعية وبورتريهات، ورحالة لا يُضاهى. بعد الدراسة في فرنسا وإيطاليا، سافر إلى صقلية ثم انضم إلى بعثة إلى دلماطية واستريا (سلوفينيا اليوم). في 1784 غادر فرنسا إلى اسطنبول مع الكونت دي شوازول غوفييه، السفير الفرنسي لدى الإمبراطورية العثمانية. لاحقاً في العام 1784 انطلق في رحلة إلى سوريا ولبنان وفلسطين وقبرص ومصر، وعاد في يناير 1786. لاحقاً في تلك السنة زار آسيا الصغرى والجزر اليونانية، وعاد إلى روما في 1787. واستقر في باريس في 1791–1792 حيث نشر عدة مجلدات ضخمة من المحفورات بناء على اسكتشات قام بها في رحلاته.

تمثل الأطلال في هذا الرسم مايرا القديمة في ليسيا، الآن يمير الحديثة على الساحل الجنوب غربي لتركيا، بيد أن الخضرة الكثيفة، والأشجار الكثيرة، والبحيرة والشلالات هي من نسج الخيال. فالأطلال الرومانسية نادراً ما تكون رومانسية في الحقيقة لكن الهدف منها أن ترضي التوق العارم لعصر ذهبي متخيّل كان يتشارك به الكثيرون من الرعاة ذوي الثقافة الكلاسيكية أمثال هذا السفير. في القرن الثامن عشر كانت هناك قناعة راسخة بأنه لا بأس بإدخال التعديلات على المناظر الطبيعية، وهكذا أطاع الفنانون ذلك. كما هو شائع في عمل كاساس، فإن مجموعات الأتراك واليونانيين الذين يدخنون ويتنزهون أو يعزفون الموسيقى هم مجرد زينة إضافية أو «حشو» يمنح شعوراً بعمق اللوحة. بيد أن الأتراك كانوا (وما زالوا) يحبون تدخين الكيف في الهواء الطلق، لذا فإن كاساس قد يكون رأى مثل هذه التجمعات خلال رحلاته ووضع الاسكتشات على أساسها.



دافيد. وقد انطلق في رحلة مع ثلاثة من الإنجليز، هم هييت وهاي وفيفيان، إلى اليونان واسطنبول في 1819، ثم إلى بوخارست مع أمير مولدافيا، ليعود بعدها إلى باريس. وتُعدُّ ليثوغرافاته التي نشرت في 1825 في كتاب Voyage a Athenes et a Constantinople، paris رائعة من حيث مهارة الرسم والتلوين اليدوي. ويظهر المجلد الذي يحتوي على أربعين ليثوغرافاً مجموعة متنوعة من الناس والأزياء خاصة من أصول يونانية. وهذه الطبعات تظهر أن الليثوغراف الذي لم يكن قد مضى على اختراعه أكثر من 18 عاماً قبل 1797 قد تطور إلى درجة يمكن استعمالها في أفخر المنشورات، وحلت تقنية الحفر بالكليشيه محل تقنية الأكواتينت التي سيطرت على الرسومات التصويرية الملونة في الكتب منذ ذلك الحين.



Un Prince armenien et sa femme
(أمير أرمني وزوجته)
لويس دوبريه (1789–1837)
اللوحة رقم 33 ضمن مجموعة من أربعين ليثوغرافاً من كتاب دوبريه *Voyage a Athenes et a Constantinople, paris, 1825*
طباعة حجرية (ليثوغراف) ملونة
V&A: SP236

باستثناء غطاء الرأس فإن زي السيدة، الذي يكمله وشاح مطرز حول الخاصرة، هو نموذجي لما كانت ترتديه النسوة العثمانيات في تلك الفترة، سواء كن مسيحيات أم مسلمات. أما قبعة الرجل المميزة فكان يرتديها الأرمنيون الموسرون، كما المعطف الأخضر المهدّب بالفرو. ويظهران في إطار بسيط إنما فاخر، وهو يحمل «كوبوك» (غليون طويل) الذي يبدو أن جميع الذكور كانوا يستعملونه في الإمبراطورية العثمانية في ذلك الحين.

ولد دوبريه وهو رسام لوحات ومنمنمات وحفار ليثوغرافي، في ڤرساي وتتلمذ على الرسام جاك لوي

سبيل توفان، اسطنبول
1829
وليام بايج (1794–1872)
حفر تهشيري مع بودرة الإسفلت، طباعة باللون البني والأخضر مع تلوين إضافي يدوي
V&A: SP443

تمثل هذه المطبوعة الكبيرة صورة دقيقة للسبيل الذي بناه عام 1732 أحمد آغا، وهو مهندس عمل في خدمة السلطان محمد الأول. كان في شوارع اسطنبول في السابق مئات الأسبلة ذات الأحجام الكبيرة والصغيرة التي كانت مصدر الحي من المياه ومكان تلاق اجتماعي بالضرورة. ويعتبر المسلمون أن من أصلح الأعمال بناء سبيل يوفر المياه المجانية للمواطنين، ومعظم هذه السُبل فيها شرح منقوش أو محفور على بلاطاتها الرخامية. وقد عرضت اللوحة بالألوان المائية الأصلية من قبل بايج في الأكاديمية الملكية في 1825 مع صورة مرافقة لسبيل أحمد الثالث (الواقع قرب قصر توب كابي)، مشابهة على الأرجح للوحة مائية في مجموعة سيرايت.



ويُعدُّ هذان السبيلان مثالين ممتازين عن أسلوب العمارة العثماني الباروكي. قبة السبيل والأطناف الممتدة تضررت لاحقاً، ومع أن البناء أعيد ترميمه مؤخراً فإن عمل بايج هذا يظهره في بهائه الأصلي.

ويخمن مؤرخو العمارة أن المنحوتة الرخامية المتألقة كانت في السابق ملونة بصورة زاهية، خاصة صفوف الأشجار المثمرة المنحوتة تحت الطنف، وفي حقيقة الأمر تظهر هذه الطبعة أنها رسمت بالتأكيد في بداية القرن التاسع عشر. وكان السبيل، بجانب مسجد كيليك، علي باشا، مركز الحياة المحلية. ويتضمن السوق المزدحم الذي يظهر هنا تجاراً يبيعون الملابس والأقمشة والفواكه والخضروات وربما الحلويات مثل المهلبية.

هذا السبيل كان يقع قرب ضفة الماء، على رصيف الميناء المزدحم بجوار التوفان أو الترسانة، لكن منطقة الرصيف البحري هذه ردمت وتغيرت جذرياً، فالآن أصبح السبيل بعيداً عن البحر واختفى السوق.

لا نعرف إلا القليل جداً عن بايج. وهو زار اليونان أولاً وتركيا في 1816–1824 وربما سافر لاحقاً إلى هناك خلال العشرينات والثلاثينات، وهذه الرحلات كانت توفِّر مواد لمشاهد مصورة لا تحصى عن السكان المحليين والأبنية، التي كان عليها طلب كبير حينذاك، والتي نجد الكثير منها في مجموعة سيرايت. أعمال الأكويتنت الملونة باليد في إطارها الواسع من التدرجات الخفية، إذا قام بها طبَّاع ماهر، تشبه كثيراً اللوحات المائية التي تنسخ عنها. ويبدو أن بايج حاول أن يظهر السبيل والسوق والسكان من دون الكثير من الأسلبة أو التضخيم، وإن ضمن الأنماط الفنية لزمنه.



مسايفة ألبانية
1829
ألكسندر غابرييل ديكامب (1803–1860)
ألوان مائية وجواش مع لون أبيض مقوّى بالغراء
V&A: SP304

كان المحاربون الألبان، الذين يرتدون الألبسة الفضفاضة والمدججون بالخناجر والمسدسات والسيوف، موضوعاً مفضلاً لدى الفنانين الرومانسيين، وقد اختار بايرون أن يظهر في البورتريه الشهير الذي صوره به توماس فيليبس (في المجموعة الفنية الحكومية، السفارة الإنجليزية، أثينا؛ وهناك نسخة مقلدة عنها في المتحف الوطني للبورتريه، لندن) بالزي الألباني. في بداية القرن التاسع عشر يُزعم أن الألبان كانوا الأشرس ضمن القوات العسكرية العثمانية، وهناك الكثير من أوصاف الرحالة لمظهرهم المهيب. في هذه اللوحة المائية ركز ديكامب على التوتر بين المتبارزين وهما يتفرسان واحدهما بالآخر، ويتقاتلان بسيفيهما المميزين القصيرين. وكل واحد منهما يحاول طعن الآخر بينما عباءتاهما وتنورتاهما الطويلتان (الفستان) يلتفان حولهما. ويزيد من قوة التصوير الدرامي الفرسان الذين يقتربون على ظهور الجياد في الخلفية، أملاً بأن يتدخلوا قبل أن يؤدي الصراع إلى نهاية مأساوية.

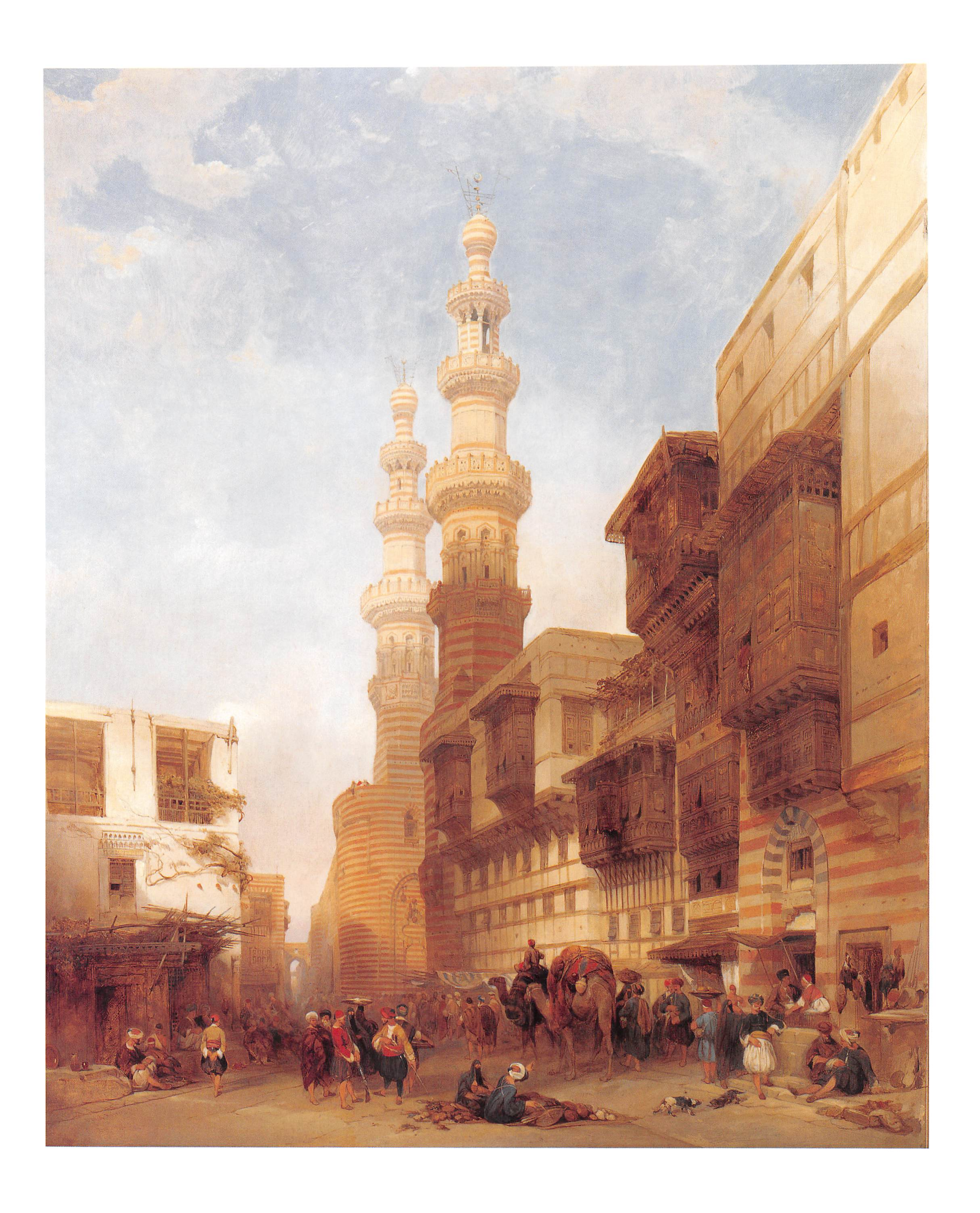
نتجت مواضيع ديكامب الشرقية من زيارة قام بها إلى اليونان وألبانيا وتركيا في 1827 – 1828. في حياته أصبح ديكامب يوازي رساماً رومانسياً آخر فاقه شهرة هو ديلاكروا. بطبيعة الحال اختار ديكامب هنا متعمداً موضوعاً يعرف أنه يروق لمزاج رعاته الرومانسيين، مع أنه يمكن أن يكون شهد مبارزة كهذه بالفعل. فالمسايفة التي تتسبب بها إهانات للشرف مزعومة كانت تظهر غالباً في ثقافات عدة، وفي ذلك العام نفسه 1829 تسايف دوق ولنجتون (بثياب أبسط من هذه) مع لورد ونشلسيا في حقول باتريسيا المليئة بالسبخات.



«بيادير» من شيماكا في أذربيجان
1842
الأمير جريجوري جريجوريفيتش غارغين (1810–1893)
ألوان مائية وجواش على رسم بالرصاص
V&A: SD406

درس غارغين الفن – وهو ابن السفير الروسي إلى روما – في إيطاليا. وعاد إلى سانت بطرسبورغ في 1832 ثم أرسل في مهمات دبلوماسية إلى ميونخ واسطنبول. وقد زار القوقاز التي كانت تزداد خضوعاً وقتذاك للسيطرة الروسية. وهذه المنطقة الجبلية النائية نادراً ما كان يزورها الفنانون الغربيون في القرن التاسع عشر، لذا فإن رسومات غارغين التي رسمها في الأربعينات من ذلك القرن هي سجل ثمين للأزياء التقليدية لشعبي أذربيجان وجورجيا. مع أن هذا الرسم مذيل بحواش عن الزي والألوان وتفاصيل أخرى، فهي غير موجودة في الليثوغرافات الملونة في مجلديه المنشورين في باريس بين 1845 و1850 بعنوان La Caucase pittoresque and Scenes، Paysages، moeurs et costume du Caucase.

وهو يصور هنا فتاة راقصة من شيماكا الواقعة إلى الغرب من باكو (عاصمة أذربيجان). وكانت هذه الفتيات مشهورات بجمالهن الفائق وبرقصهن الحسيّ. وقد استعمل غارغين الكلمة الفرنسية bayadere التي كانت توصف بها الفتيات الهنديات الراقصات، مع أن الكلمة برتغالية في نهاية المطاف وليست هندية. وقد يكون غارغين تأثر بأوبرا باليه Le Dieu et Labayadere التي قدمت للمرة الأولى في دار أوبرا باريس عام 1830. هذه اللوحة المائية تذكر بالليثوغرافات الشعبية الملونة لراقصي الباليه ومغني الأوبرا المشهورين على أغلفة دفاتر النوتات الموسيقية. وكانت هذه تباع كأغلفة موسيقية في باريس ولندن في الثلاثينات من القرن الثامن عشر، لكنها في حقيقة الأمر مثَّلت شكلاً مهذباً من الصور الحسية التي تعلق على جدران غرف النوم.



باب متولي في القاهرة
1843
دافيد روبرتس (1796–1864)
ألوان زيتية على الخشب
V&A: FA.176

أصبحت اللوحات الزيتية التي تصور أمكنة مذكورة في الكتاب المقدّس أكثر رواجاً في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ويرجع هذا جزئياً إلى الصحوات الدينية المسيحية في بريطانيا، وجزئياً إلى السهولة المتزايدة لدخول مصر وفلسطين بالنسبة إلى الفنانين والسياح.

وفرت مصر للرسامين مصدراً مهماً للأطلال المذهلة لمصر الفراعنة والأبنية الرائعة للقاهرة في العصور الوسطى. المنطقة المصورة هنا من القاهرة الكبرى هي بوابة المتولي (هو الاسم الذي تُطلقه العامة على باب زويلة، إذ كان يجلس في مدخله «متولي» تحصيل ضريبة الدخول إلى القاهرة، المترجم)، وهي إحدى البوابات الثلاث للمدينة، وقد بنيت في 1092. وكانت هذه معروفة أيضاً باسم باب متولي (ومن هنا عنوان اللوحة).

أما المنارتان التوأمان فوق البوابة فهما جزء من مسجد السلطان المؤيد (المؤيد أبو النصر شيخ بن عبدالله المحمودي الشركسي، توفي في 1421 – المترجم)، والذي بني داخل البوابة بين 1415 و1421.

أمضى دافيد روبرتس ستة أسابيع في القاهرة، قاصداً موازنة تصوير معابد مصر القديمة مع رسومات للعمارة الإسلامية. وتجسد مهارته بصورة دراماتيكية العمارة والشوارع الحية معاً وهو مدين بهذا إلى عمله المبكر في المسرح والأوبرا. وقد حقق شهرته أولاً في بريطانيا في عشرينات القرن الثامن عشر كمصمم ديكورات ورسام للمنصات المسرحية والمشهديات البانورامية في المسرح الملكي وفي دروري لاين وفي كونفنت غاردن.



القرن الذهبي، القسطنطينية
1910
وليام ليونيل ويلي (1851–1931)
حفر جاف
V&A: SP659

كان مشهد القرن الذهبي في اسطنبول موضوعاً غير اعتيادي لوليم ويلي، وإن كان هناك تشابهات بينه وبين أحد مشاهده المحلية المفضلة وهو حوض لندن (وهو اسم يطلق على ذلك الجزء من نهر تايمز الذي يشكل الجانب الجنوبي من مدينة لندن – المترجم). كان القرن الذهبي مكتظاً أيضاً بالسفن الدولية، ويتضح الطابع المحلي المحدد في ذلك الميناء بدقة من خلال معالم معروفة جيداً. وفي حين تسيطر كاتدرائية سانت بول (القديس بولس) على المشهد في لندن، فهنا تسيطر على خط الأفق منارات جامعين ضخمين، الجامع السليماني إلى اليسار، وجامع فاتح كامي إلى اليمين، مع برج وزارة الحرب (السير عسكر) في الوسط.

في بريطانيا، الجزيرة الصغيرة، حيث أمكن التوسع الكبير للإمبراطورية فقط عبر الأساطيل الضخمة من السفن، كانت المخيلة البحرية جزءاً مهماً من محترف الكثير من الفنانين. وكان ويلي رساماً بحرياً بالألوان الزيتية والمائية، وكان رساماً وحفاراً في آن معاً. وقد تدرَّب في الأكاديمية الملكية، لكنه درس أيضاً بناء السفن لكي يساعده ذلك في رسوماته، بما أن دقة التفاصيل كانت مطلباً للكثير من الرعاة الذين عرفوا البحر شخصياً. كانت رسوماته البحرية وحفرياته مثار إعجاب في حياته، وبعد فترة من الإهمال، عادت شعبيته من جديد. وقد صور شتى أشكال الإبحار والسفن البخارية وهو مشهور خاصة بمشاهده التي تعكس أجواء التايمز وميدواي.

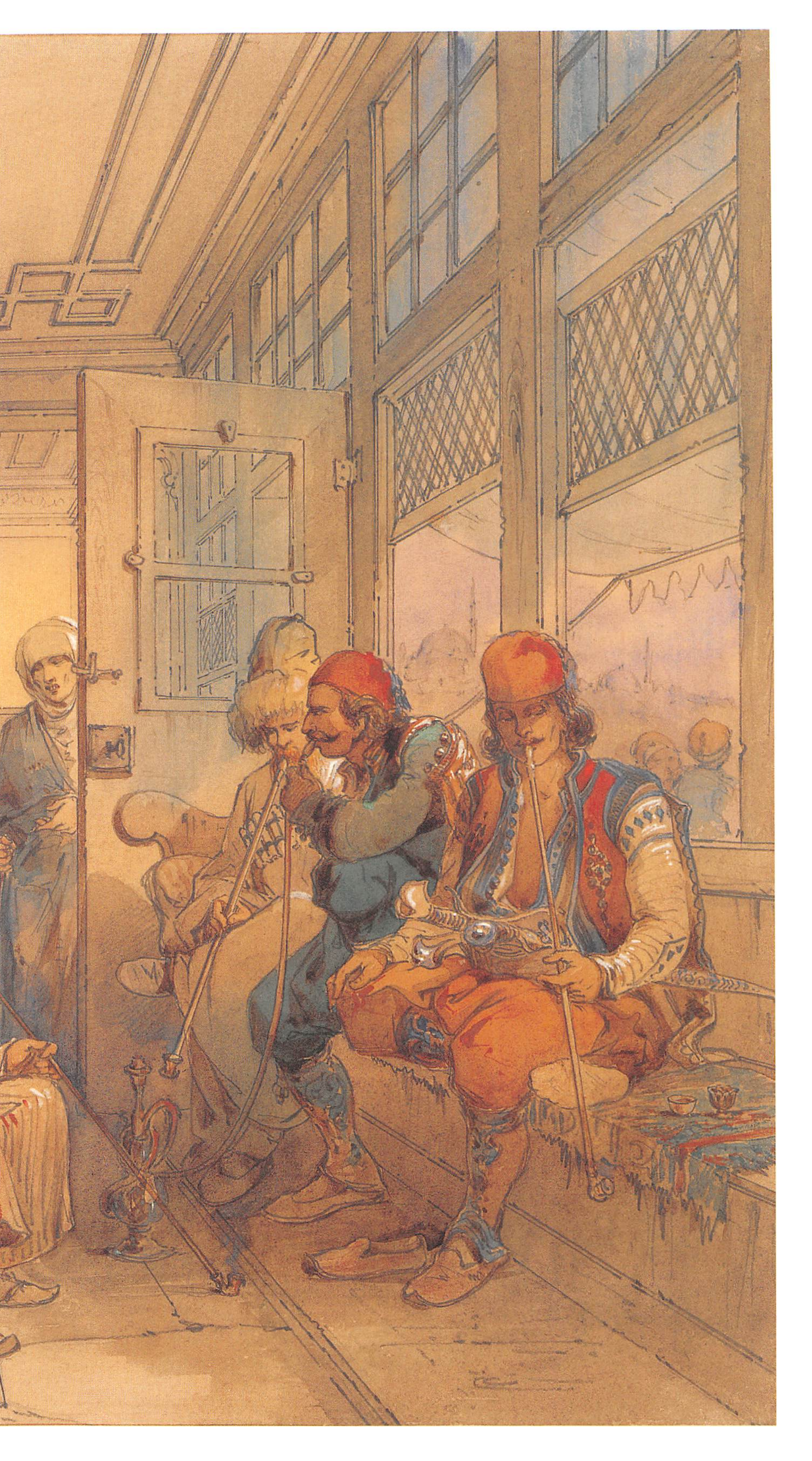


قلعة الصليبيين، جزيرة جرايا
(جزيرة فرعون، أيلة، خليج العقبة)
1857
ماريا هارييت ماتياس (ني روستورن)
ألوان مائية على رسم بالرصاص
V&A: SD633

أيلة، وهو موقع أثري في الأردن اليوم، قرب رأس خليج العقبة، كان في الأصل مستعمرة رومانية. وقد أخذه المسلمون من البيزنطيين، ثم خلال القرن الثاني عشر سيطر عليه الصليبيون. وفي زهاء العام 1115 بنى بالدوين الأول حاكم القدس قلعة على مقربة من جزيرة الفرعون. وحين عاود صلاح الدين السيطرة على العقبة في 1182، أصبحت القلعة معروفة باسم قلعة صلاح الدين.

وقد أعيد بناء التحصينات من قبل السلطان المملوكي السلطان قانصوه الغوري (حكم 1501–1516) ثم وقعت تحت السيطرة العثمانية.

على الرغم من تصنيف ماريا هارييت ماتياس كفنانة هاوية، فإن هذا لا ينصف مهارتها كملونة بالألوان المائية. ولا نعرف إلا القليل جداً عن أعمالها أو حياتها، ببساطة لأنها كانت امرأة، و لم تكن بحاجة إلى بيع لوحاتها أو عرضها. بصورة نموذجية يؤتى على ذكرها (في كتاب بورك Landed Gentry) فقط لأنها تزوجت جايمس ماتياس (ولد 1832) من كاتسفيلد لودج، فاريهام، هامشير. ووفقاً لجزء من يومياتها في 1856–1857، قامت ماريا مع زوجها و«إدي» (على الأغلب شقيق زوجها إدوارد ماتياس) في رحلة إلى إيطاليا ومصر وسوريا وفلسطين ولبنان. والرسومات التي تجسد هذا الموقع بالذات نادرة جداً، وهذا مفاجئ نظراً إلى موقعه وعمارته وتاريخه. هذه اللوحة المائية كانت جزءاً من ألبوم مناظر – خاصة لمصر – قامت بها ماريا خلال جولتها.



مقهى تركي، اسطنبول
1854
ألويسوس روزاريوس أماديوس ريموندوس أندريس المعروف باسم أماديو، الكونت الخامس بريزيوسي
(1882–1816)
رسم بالرصاص وألوان مائية مع لون أبيض مقوّى بالغراء
V&A: SD824

كان بريزيوسي نبيلاً مالطي المولد رفض رغبة عائلته بدراسة المحاماة لكي يحترف الفن. ومنذ العام 1840 وحتى وفاته بعد أربعين عاماً عاش وعمل في اسطنبول، وعرف بلوحاته الحيّة التي تمثل مختلف الأعراق والثقافات في أكثر المدن كوزموبوليتية في ذلك الزمن. وقد اكتسب شهرة خلال فترة من الزمن في أوروبا الغربية لأن عدداً من الرحالة (منهم في 1869 أمير ويلز) أخذوا صوره معهم كتذكارات لرحلاتهم. وأدت شعبية أعماله إلى نشرها في باريس عام 1858 تحت عنوان Stamboul Recollections of Eastern Life.

هذه الصورة هي مثال جيد عن ملاحظة برزيوسي الدقيقة للحياة العثمانية في زمنه، وقد خططت بسرعة لكنها مليئة بالتفاصيل الدقيقة. وهناك مجموعة كبيرة من الشخصيات، جميعهم دليل على الميزة الكوزموبوليتية لاسطنبول في القرن التاسع عشر. إلى اليسار نرى «ساز» (مجموعة من العازفين)، ويوناني بغليون طويل وشاب إفريقي يقدم له الجمر حاملاً في الوقت نفسه نرجيلة، كما نرى مولوياً أو درويشاً يلبس القلة، رداء الرأس، المميزة. وفي الخلفية نرى مجموعة من التجار. وفي المقدمة تاجر آخر معه كوبوك وعند الباب متسولة سافرة الوجه. وإلى اليمين شركسيّ يبرز سلاحه في مقدم معطفه ويونانيان آخرن يدخنان. والمقهى نفسه هو مبنى باروكي باذخ ينتمي إلى القرن التاسع عشر، على الأرجح على ضفة القرن الذهبي. وتظهر بوضوح عدة المقهى: إلى اليسار مجموعة من النراجيل والمزيد من الأنابيب وجرة ماء كبيرة؛ وخلف ذلك، في الزاوية، موقد تسخين القهوة والفحم للغلايين. وإلى جوار اليوناني في المقدمة إلى اليمين فنجان قهوة وحامله المعدني. وفي الوسط نافورة كبيرة، كان الغرض منها تبريد الحجرة أيام الصيف.





نافورة السرايا، القسطنطينية (مشهد لنافورة أحمد الثالث عند بوابة الباب العالي، اسطنبول)

1860

جايمس روبرتسون (1813/14 – 1888)

طباعة بالسوائل اللزجة السميكة

V&A: 2988 – 20

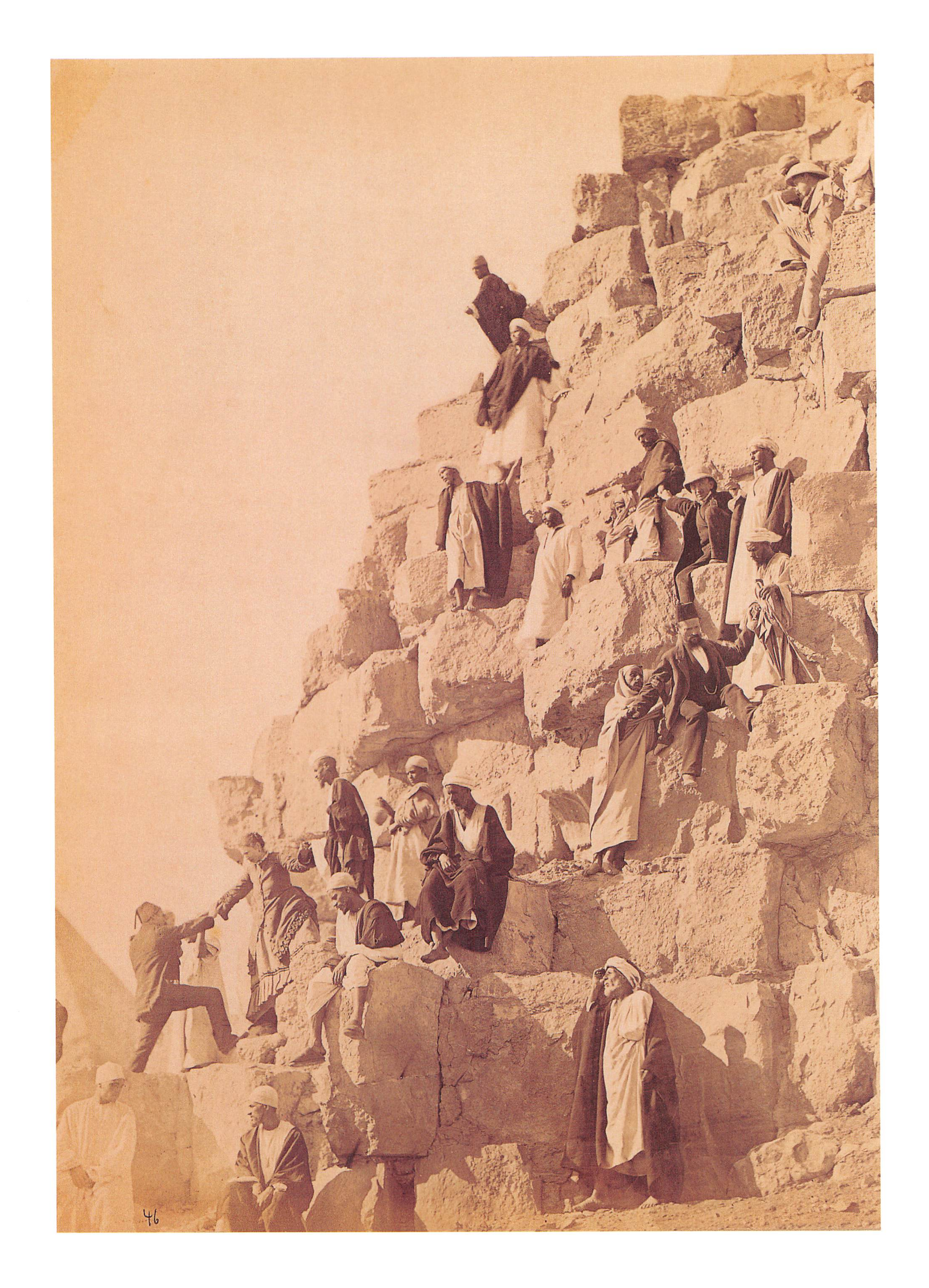
يعزى للفنان ديلاروش قوله الشهير «ابتداء من اليوم مات الرسم» حين رأى للمرة الأولى ما يعرف باسم التصوير الشمسي الذي جرى اختراعه عام 1839. ربما كانت هذه مجرد أقاويل لأنه استمر في السعي إلى حياة مهنية ناجحة كرسام كما أنه روج بفعالية لفن التصوير الفوتوغرافي الجديد. وكان الاعتقاد بأن التصوير الفوتوغرافي سيحل فوراً محل الرسم خاطئاً، ولو أن الكثير من رسامي البورتريهات كان عليهم أن يتمرنوا سريعاً كمصورين فوتوغرافيين للبورتريهات لكي يحصلوا على رزقهم. ومنذ البداية اعتبر التصوير الفوتوغرافي شكلاً مفيداً من النسخ. وأحد أسمائه الأولى «النقش على النحاس الشمسي» كأنه كان استمرارية معاصرة لتقنية الحفر، لكن معززة بنور الشمس.

لم يكن بوسع التصوير الفوتوغرافي منافسة الرسم في البداية، بما أنه أنتج صوراً باهتة سريعة الزوال بالأبيض والأسود، دقيقة بالتفاصيل لكن تفتقر إلى اللون. كان يمكن تلوينها باليد، مثل عمليات الرسم الطباعي الأخرى، لكن لم يكن وارداً فعل ذلك إلا على الصورة الأصلية و لم يكن يسهل التلاعب بها. وصورة نافورة أحمد الثالث هذه هي مثال جيد عن حسنات هذه التقنية وسلبياتها. فالصورة أحادية اللون توحي بجو من الإهمال والتحلل، وإن كشفت بدقة وسرعة عن تفاصيل العمارة. ليس ثمة من لون وحياة مما قد تمنحه اللوحة، وبائعو الشارع يبدون جزءاً من المشهد البائس. وفي حين كانت اللوحة لتشدّد على الطبيعة المشهدية لأزيائهم وأدواتهم، فإن هذه الصورة تشدد على فكرة البؤس البليد. وبسبب بطء زمن العرض في العمليات التصويرية الأولى، كان يجب أن تبقى الأشكال ساكنة ممتنعة عن أيّ حركة.

كان الاعتقاد بأن التصوير الفوتوغرافي هو وسيط أمين (على عكس التخيل في الرسم) في صلب الحماسة المبكرة للتصوير الفوتوغرافي، لكن الصورة الفوتوغرافية يمكن ألا تقل تضليلاً عن أيّ صورة أخرى. فهي حرفياً انعكاس لشكل ما من الواقع، لكنه مشوه بتحيّز المصور الفوتوغرافي. فمشغل الكاميرا يستطيع انتقاء ما يريد أن يصوره وأن يحوله إلى صورة بالأبيض والأسود ببعدين على الورق، غالباً مع تفصيل مربك أكثر مما يتطلبه التأثير الفني أو المعلومات. لم تستطع هذه الوسيلة أن تحل محل التمييز الخفي للعين البشرية المباشرة، ولهذا السبب، فإن تفاصيل الحفريات الأثرية ترسم باليد إلى يومنا هذا، بما أن التصوير الفوتوغرافي لا يستطيع أن يختار بصورة آلية التفاصيل المهمة ويحذف غير المهمة. ومع ذلك كانت أهميته بالنسبة إلى مؤرخي الآثار كوسيلة لتسجيل البنى المعمارية فائقة الأهمية. ومن المؤكد أن هذه الصورة استعملها المعماري ريتشارد فيني سبيرز (انظر ص 57).

ارتفع التصوير الفوتوغرافي كفن وهبط في التقدير العام بنهاية القرن التاسع عشر، مع اختراع الكاميرات الرخيصة التي تقوم بالتصوير الفوري والتي بإمكان الجميع استعمالها. وعلى الرغم من أنها أصبحت تقنية عصرية ضرورية في بداية القرن العشرين، فلم يعد اكتشافها كشكل فني مهم من أشكال القرن التاسع عشر، إلا مع معارض المتاحف في الستينات من القرن العشرين. وقد مر زمن مديد بحيث باتت أية مشاهد تصور الماضي المندثر ذات قيمة اليوم، بصرف النظر عن الوسيلة أو الفنان.

تلقى جايمس روبرتسون تدريبه كحفار لقطع العملة المعدنية والميداليات على يد وليام وايون في «دار المسكوكات الملكية» في لندن، وقد وُظّف (مع آخرين) من قبل السلطان عبد المجيد في 1841 لتحديث دار المسكوكات الإمبراطورية في اسطنبول. وفي زهاء العام 1853 بدأ بالتصوير الفوتوغرافي وفي 1855 أنشأ شراكة مع مصور آخر هو فليس بيتو، الذي تزوج شقيقته في العام نفسه. وقد واصل العمل في المسكوكات والتصوير الفوتوغرافي لاسطنبول ومدن أخرى في الإمبراطورية العثمانية حتى باع شركته في 1867. واستقال من دار المسكوكات في 1881 وسافر إلى اليابان وعاود الانضمام إلى بيتو، الذي كان قد استقرّ في يوكوهاما. كانت صوره عن المدن تعنى بالعمارة بصورة خاصة، مع أنه سجل أيضاً ما بعد حرب القرم في سيباستبول.


46

في الأهرامات
1860
فليس بيتو (1825–1908)
طباعة بالسوائل اللزجة السميكة
V&A: PH.2692 -1900

تجدر مقارنة هذه الصورة المدوخة بصرياً بتصوير الموقع السياحي نفسه الذي قام به وليام سمبسون (انظر ص 110). ولالتقاط هذه الصورة، استغل بيتو الضوء الباهر والظل والطبيعة الشامخة للهرم. كانت الأهرامات مكسوة أصلاً بطبقة من الجير الناعم من الحجارة المربعة المصقولة، لكن معظمها تم تجريده وإعادة استعماله في بناء القاهرة في القرون الوسطى.

التقط فليس بيتو صوراً في اليابان والهند وأثينا واسطنبول والقرم وفلسطين. وانتقل أخيراً إلى يوكوهاما في 1863، وبعد العام 1877 استقرّ في بورما. بين الحروب التي صورها الثورة الهندية[1] وما بعده في 1857 (مع شريكه جايمس روبرتسون). وقد صور حرب الأفيون[2] في الصين في 1860 والحروب الاستعمارية في السودان في الثمانينات من القرن الثامن عشر.



مخيم في بيروت، السابع من مايو
1862
فرانسيس بدفورد (1816–1894)
طباعة بالسوائل اللزجة السميكة
من مجموعة جولة في الشرق
V&A: 53.759

بدأ فرانسيس بدفورد كرسام معماري ماهر ثم حول مواهبه في الرسم إلى الليثوغرافيا. عمل لدى مؤسسة «داي وأبناؤه» حيث رسم مجموعة كبيرة من اللوحات لكتاب قواعد الزخرفة (1856) الذي أنجزه أوين جونز، الذي أدرك النوعية العالية لتقنية بدفورد. وقد اختبر بدفورد في التصوير الفوتوغرافي في زهاء العام 1853 وترسخت سمعته حين اشترت الملكة فيكتوريا والأمير ألبرت نماذج من عمله من أول معرض سنوي لجمعية المصورين الفوتوغرافيين، اللذين أصبحا راعيين لها.

وتولى بدفورد مهمات عدة لصالح الملكة، وبالنتيجة صار مفضلاً لدى البلاط الملكي فأرسل في 1862 لتوثيق رحلة أمير ويلز إلى البحر المتوسط ومصر والأرض المقدسة وسوريا. من وجهة نظر تجارية كانت توليفة المواضيع غير المألوفة والعلاقة بالبلاط لا تقاومان. من بين 200 صورة التقطها (بما فيها هذه) أنتجت مؤسسة «داي وأبناؤه» مجلداً بيع بسعر 43 جنيهاً وكان يعد مبلغاً باهظاً في أواسط القرن التاسع عشر.

(1) الثورة الهندية أو ثورة السيبوي، وهم الجنود الهنود ضمن شركة الهند الشرقية البريطانية الذين تمردوا احتجاجاً على استئثار هذه الشركة بكل خيرات البلاد (المترجم).
(2) حرب الأفيون: قامت بين الصين وبريطانيا بسبب محاولة الأولى الحدّ من زراعة الأفيون واستيراده، مما جعل بريطانيا تواجهها عسكرياً بسبب الأرباح الطائلة التي كانت تجنيها من تجارة الأفيون في الصين (المترجم).



بورتريه للسيد ليفيت بزي تركي

1740

جان إتيان ليوتار (1702 - 1789)

باستيل

V&A: FA.187

يُعدّ هذا البورتريه الرائع نموذجياً ضمن اتجاه ليوتار الواقعي في رسم البورتريه. هذا السيد الجالس بشاربه الملتوي المميز هو السيد ليفيت، الذي كان صديقاً مقرباً من الفنان. كان تاجراً بريطانياً في اسطنبول يُزعم أنه تبنى أزياء الأتراك الموسرين ونمط عيشهم لكي يختلط اجتماعياً بالمسؤولين الأتراك وأصحاب المقام الرفيع الذين يمكن أن يسهلوا أعماله التجارية أو يعوقوها. كما يمكن أن يكون وجد متعة، مثل كثير من المغتربين، بارتداء زي مترف والجلوس على كنبة وثيرة، بينما يستنشق الدخان البارد والعبق من غليونه (الكوبوك) ويلعب بالطبيش أو المسبحة. وقد أعاد ليفيت استعمال هذا البورتريه للسيد ليفيت (اليسار) في لوحة أخرى زيتية أكثر شهرة، موجودة الآن في متحف اللوفر بباريس (اليمين): هذه المرة نراه جالساً على كنبة مصغياً بكل استمتاع للشابة ميل هلين غالفاني، التي ترتدي أيضاً ثوباً عثمانياً رائعاً. وهي تعزف على الطنبور التركي الكبير، وهي آلة وترية شبيهة بالمندولين.

ولد ليوتار في سويسرا ودرس في جنيف وباريس. وقد سافر إلى إيطاليا والتقى في فلورنسة السير وليام بونسونبي (1704–1793)، الذي أصبح لاحقاً الأيرل الثاني لبيسبورو، والذي رافقه إلى اسطنبول في 1738. وقد أمضى ليوتار أربع سنوات هناك، وأنجز عدداً من الاسكتشات للتجار البريطانيين وعائلاتهم ممن كانوا مقيمين هناك. وكان مفتوناً بالزي الذكوري والنسائي العثماني، وعاد ومعه ليس فقط صوراً ولكن أيضاً نماذج من الزي العثماني إلى فرنسا والنمسا وبريطانيا. كانت رائجة في فرنسا وإنجلترا موضة ارتداء الزي العثماني، واستغل ليوتار هذا الأمر تماماً. وتتمتع بورتريهاته، سواء بالزي الشرقي أو الغربي، وسواء تصور الإمبراطورية ماريا تريزا أو خادمة تحمل وعاء شوكولا، بواقعية شديدة. وكنوع من الترويج الذاتي، ارتدى ليوتار الزي العثماني وأرخى لحيته، مما منحه مظهراً غريباً ولقب «الرسام التركي».



بورتريه للسيد ليفيت وميل هلين غالفاني
1740
جان إتيان ليوتار (1789-1702)
ألوان زيتية على الخشب
متحف اللوفر، باريس



هالاكو ميرزا، الأمير الفارسي
(بورتريه للأمير هولوغو ميرزا)
1843
نقلاً عن السير دافيد ويلكي (1785 – 1841)
اللوحة رقم 7 من *Sir David Wilkie`s*
Sketches in Turkey, Syria, & Egypt.
1840 و1841
صبغات حجرية (ليثوغراف) خفيفة
V&A: SP652.7

كان دافيد ويلكي وجون فردريك لويس في اسطنبول في 1840، وكلاهما زار الأمير ورسم له بورتريهات عديدة كما لخدمه وجاريته الشركسية الجديدة. كان الأمير هولوغو، ابن عم شاه فارس، في المنفى، بعد أن حاول والده الاستيلاء على العرش وفشل. ووفقاً لويلكي كان يعيش الأمير «في القطسنطنطينية وفقاً لمعونة يتلقاها من الحكومة التركية. بعد أن كان ناشطاً في المؤامرات السياسية، فإن عودته إلى بلده لن تكون موضع ترحيب، وستكون خطراً عليه».

وقد نال ويلكي الكثير من الاستحسان على مشاهد الحياة الريفية الاسكتلندية ولاحقاً على مواضيع أكثر محلية مثل «سجناء تشلسي يقرأون أخبار معركة واترلو (1822)، التي كلفه بها دوق ولنجتون.

في سنوات 1825–1828 سافر إلى باريس وإيطاليا وألمانيا وإسبانيا ورسم العديد من الصور التاريخية وفي 1840–1841 زار الشرق الأدنى ليدرس مواقع الكتاب المقدّس ويجد نماذج تتمتع بأصالة التمثيل لهذه المواقع. وقد أراد ويلكي وهو مسيحي ورع حتى أن يستعمل الملامح النبيلة للأمير كنموذج لصورة تمثل المسيح.

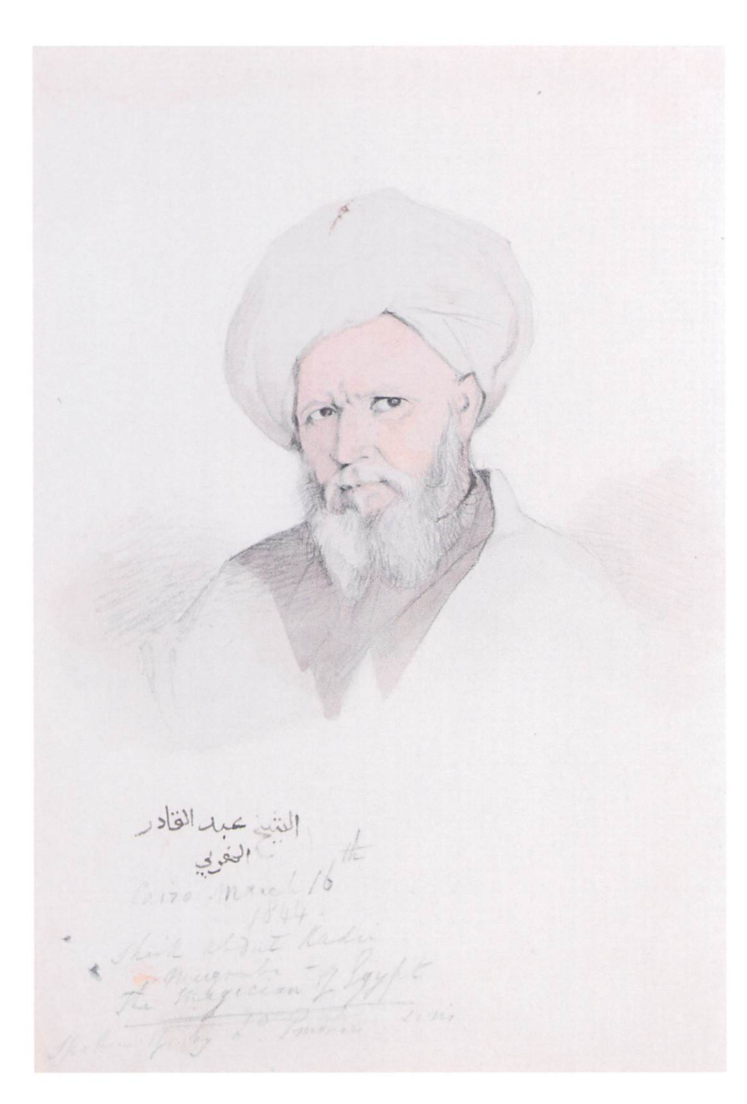
لسوء الحظ توفي على متن سفينة في طريق العودة إلى إنجلترا ودفن في البحر. وقد أعيدت طباعة دفتر اسكتشاته الذي يتضمن بصورة أساسية بورتريهات وصوراً من الحياة اليومية في سلسلة من الليثوغرافات على يد جوزيف ناش، الذي نجح في حفظ عفوية رسومات ويلكي وألوانه المائية وحيويتها. رغم أنه لم يحقق سلسلة صور الكتاب المقدّس، فإن الليثوغرافات تبقى أهم تذكار لعمله في الأراضي العثمانية.



حساب مفاجئ، القسطنطينية
1863
جون فردريك لويس (1804–1876)
ألوان زيتية على الخشب
V&A: 1005 – 1886

للوهلة الأولى هذه اللوحة هي نسخة إكزوتيكية وبالأحرى خفية لما لابدّ من أنه كان دراما منزلية شائعة في إنجلترا العصر الفيكتوري. في منزل تركي الطابع فارسي موسر كما يبدو من ثيابه يوبخ خدمه الذين يبدون مراوغين وهو يراجع كشف حساب مرتفع للمصاريف المنزلية. لسبب ما غير مفسر، لا يشير لويس إلى أن هذا بورتريه للأمير هولوغو ميرزا، ابن عم شاه فارس المنفي وغموض السرد هذا نموذجي عند لويس.

كان لويس والرسام دافيد ويلكي في اسطنبول في 1840. وكلاهما زار الأمير ورسم بورتريهات له ولمنزله. وربما لم تكن المعونة التي يحصل عليها من الحكومة العثمانية كافية له لكي يسدّد كل فواتيره، خاصة أن الأمير كان يعيل على الأقل بيتين وجارية جديدة. رغم أن ويلكي أراد استعمال وجه الأمير النبيل كنموذج للسيد المسيح، فإن لويس (الذي ربما كان عالماً بنية ويلكي) يصور بمكر الأمير ككائن شديد الدنيوية.



الشيخ عبد القادر المغربي

1844

غودفري توماس فيغني (1801–1863)

رسم بالرصاص وألوان مائية

V&A: SD1148

ليس شائعاً كثيراً توثيق صور السحرة، لكن الشيخ عبد القادر المغربي، الذي عرف بلقب ساحر مصر، وصف من قبل الكثير من الرحالة الذين زاروا مصر في الربع الثاني من القرن التاسع عشر. وقد عُرف بإقامة جلسات تحضير الأرواح بحضور هنري سالت، جوزيف بونومي، إدوارد لاين، سير غاردنر ويلكنسون، ليون دي لابورد، لورد برودو، إليون واربورتن، إيزابيلا رومر، كولونيل بارنيت، جون فردريك لويس وغيرهم. وقد جعله إدوارد لاين صاحب كتاب «عادات وتقاليد مصر الحديثة» (1836) شهيراً من دون قصد من خلال وصف جلسة تحضير أرواح أقيمت في العام 1833، وفيها يبدو أن الشيخ أجاب أجوبة دقيقة عن أناس يعيشون في بريطانيا لم يكن يعرفهم. وكان الجزء المركزي في هذا الطقس يقوم على اختيار فتى بصورة عشوائية ويطلب منه أن يحدق بنقطة من الحبر وضعت في كفه. والصبي «يرى» صوراً في النقطة ويجيب عن الأسئلة التي ينقلها إليه الشيخ.

تحمس لاين في البداية لهذا العرض السحري، وقد اعترف هو وآخرون أنهم لم يتمكنوا من تفسير كيف فعل الشيخ ذلك. ولكن مع مرور السنوات تزايدت شكوكهم بقدرات الشيخ. ظل هذا الأخير مصدر جذب سياحي وجاء وصفه حتى في دليل موراي عن القاهرة، لمدة عشرين سنة، وصار يعقد جلسات أكثر إخفاقاً في نهاية حياته ونادراً ما تمكن من تقديم أجوبة دقيقة. كان الاهتمام بما كان يسمى «التغييب» (التنويم المغناطيسي) في ذروته في حينها، وهناك جلسة مشابهة في باريس في الأربعينات من القرن الثامن عشر، يستعمل فيها وسيط فرنسي، سجلها الموقر شونسي هاير تاونشند، وهو متبرع كبير لمتحف ساوث كنسنغتون (متحف ڤيكتوريا وألبرت).

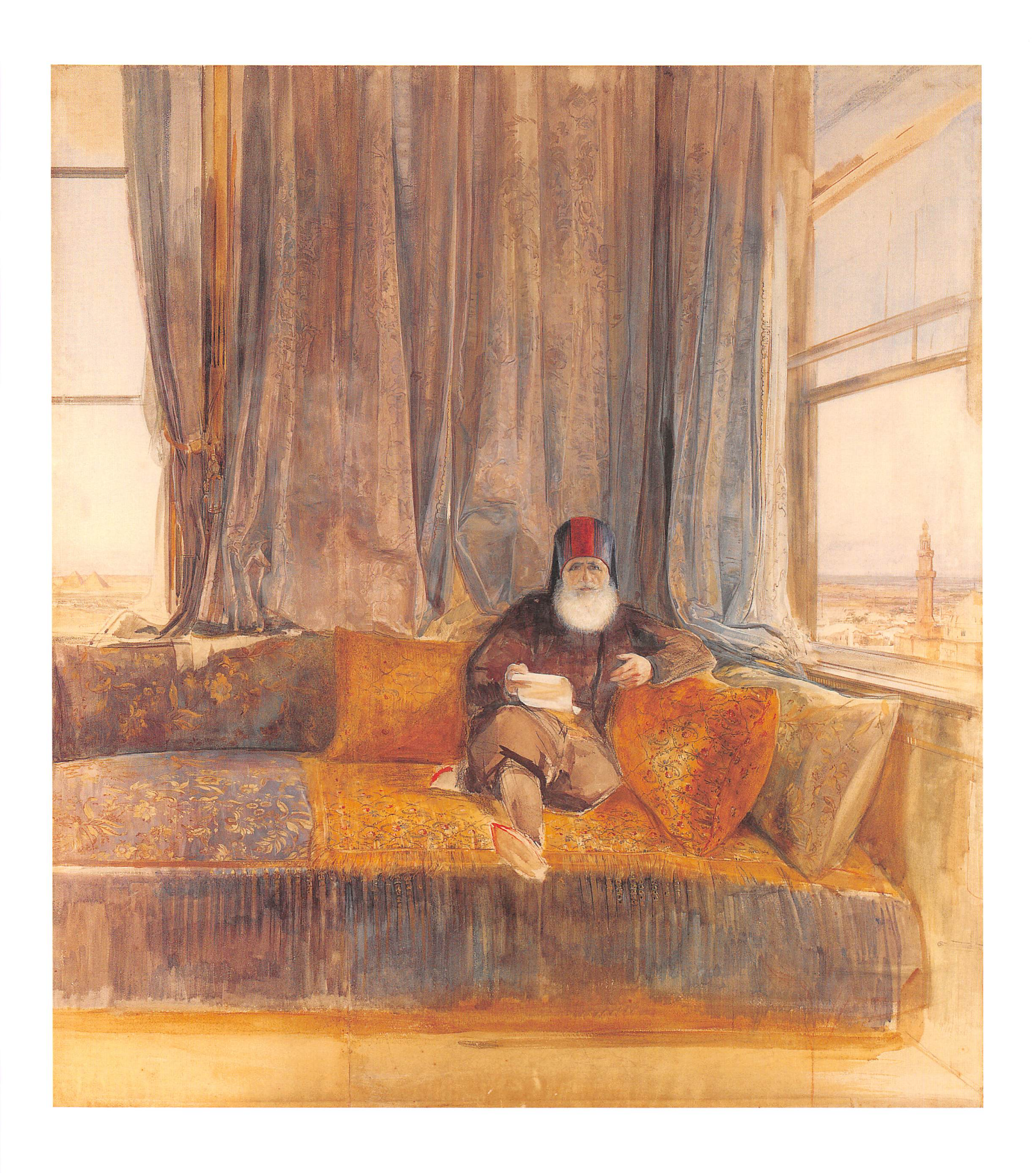
كان فيغني فناناً هاوياً ورحالة لا يعرف الكلل من سلالة هجوينوت (وهو الاسم الذي يطلق على أعضاء الكنيسة البروتستانتية الإصلاحية الفرنسية، أو الكالفينيين الفرنسيين – المترجم). وقد سافر في بريطانيا والقارة الأوروبية وشمال أمريكا وتركيا وفارس والهند وكشمير وبالتيستان وولاية لداخ الهندية وأفغانستان ومصر وفلسطين وسوريا والنروج وجزر الهند الغربية والمكسيك ونيكاراجوا، ونشر كتباً عن رحلاته. واكتسبت رسوماته المائية التي تصور أولئك الذين التقاهم في رحلاته أهمية أنثروبولوجية وتاريخية جمّة.



الساحر المصري يقيم جلسة تحضير أرواح مع مجموعة من الأوروبيين في القاهرة
1856
جون فردريك لويس (1804–1876)
رسم بالرصاص والطبشور الأحمر
V&A: SD586

رغم أن هذا هو بالكاد رسم أولي، اسكتش أو ملحوظة مباشرة ببساطة، فقد ضمناها هنا لأنه في الحقيقة يظهر «الساحر المصري» الشيخ عبد القادر المغربي خلال العمل، ومن المحتمل أن يكون ذلك في منزل لويس. الشيخ ظاهر بوضوح في الوسط، والشكل الجاثم أمامه يشير إلى الفتى اليافع في وضعية ركوع يحملق في نقطة الحبر في راحة كفه، مجيباً عن أسئلة صعبة يطرحها عليها الحاضرون. ورغم أن هؤلاء يرتدون ملابس شرقية، فإنهم معرَّفون على لصاقة تعريف قديمة بوصفهم أعضاء بارزين في المجتمع الأوروبي في القاهرة، بمن فيهم هنري أبوت، وجوزف بونومي والكولونيل بارنيت، القنصل البريطاني في القاهرة. للأسف لو كان لويس قد طور صورة هذه الجلسة إلى مرحلة أخرى فالنسخة المطورة لم تكتشف بعد. تظهر الصورة أيضاً كيف كان لويس يبدأ صوره غالباً بأفكار عامة يضعها على الورق سريعاً ثم يعمل ببطء عليها وينهيها بتلك الصورة الدقيقة التي اشتهر بها.

رغم أن بعض هذه الاسكتشات الأولية بقي، فيبدو أن معظمها ضاع أو تلف.



بورتريه لمحمد علي باشا
1842
جون فردريك لويس (1804–1876)
رسم بالرصاص وألوان مائية
V&A: Circ.16- 1930

كان محمد علي باشا، وهو مسلم ألباني، حاكم مصر، يدين صورياً بالولاء للسلطان التركي، لكنه يحكم في الحقيقة، ويقوم بتحديث بلاده بصورة جذرية كأوتوقراطي. وقد ذبح المماليك الذين حكموا قبله في 1811 (انظر ص 104). جرى تكليف دافيد ويلكي من قبل محمد علي برسم بورتريه له، ولويس أيضاً رسمه وأفراد من عائلته. ويذكر اللورد إلفينستون، حاكم مدراس، هذا البورتريه في رسالة إلى شقيق لويس فردريك كريستيان في ميسور، وهي مؤرخة بتاريخ 24 سبتمبر 1845:

... لقد استمتعت ثانية برؤية أخيك الأكبر في طريق عودتي الشتاء الفائت. كان يعيش في أكثر أحياء القاهرة اتساماً بالطابع العثماني، في بيت يمكن أن يوفر مواد لنصف الدوريات السنوية والكتيبات عن العمارة الشرقية التي تظهر في باريس ولندن. وقد أراني رسماً رائعاً لمحمد علي – الرسم الأفضل في حقيقة الأمر، الأكثر شبهاً الذي رأيته، وقد رأيته بعد ربع ساعة من مقابلتي لصاحب البورتريه نفسه.



أديل هانم، امرأة تركية من اسطنبول
1854
ألويسوس روزاريوس أماديوس ريموندوس أندريس المعروف باسم أماديو، الكونت الخامس بريزيوسي (1816–1882)
رسم بالرصاص وألوان مائية
V&A: D.34- 1900

هذه الدراسة الحساسة هي واحدة من البورتريهات المباشرة التي يرسمها فنان أوروبي لامرأة تركية، التي في ذلك الزمن ما كانت عادة لتنكشف أمام رجل تركي، ناهيك عن ملحد غربي، ما لم يكن يمت لها بصلة قرابة. نعرف أنها تركية لأن الوصف بالإيطالية يقول: Hadile Hanum Turca di Constantipoli 1854. ليس معروفاً كيف تمكن برزيوسي من ذلك لكنه ربما حظي بمساعدة بعض أصدقائه الأتراك. كما هناك احتمال بأن أديل هانم ربما تكون علوية مسلمة غير متشددة لا ترتدي الحجاب أحياناً. ووجه أديل (ربما كان اللفظ الأقرب للاسم هو هديل وليس عديل – المترجم) هو ما كان الأوروبيون تواقين لالتقاط لمحه له وراء الحجب التي ترتديها المرأة في الشارع. وجهها الصارم العريض ونظرتها الثابتة تكذب صورة الجمال المصطنع الذي كان موجوداً في مخيلات الرسامين ممن لم يزوروا الشرق قط. هذا البورتريه هو واحد من 31 رسمها برزيوسي، والتي اقتناها المتحف في 1900، والتي كانت موضوعة معاً في السابق في ألبوم واحد.

وتظهر هذه البورتريهات تنوعاً كبيراً لزوار اسطنبول، بعضهم من أمكنة بعيدة مثل الهند والحبشة، كما تمثل الناس المتنوعين الذين عاشوا في الإمبراطورية العثمانية.

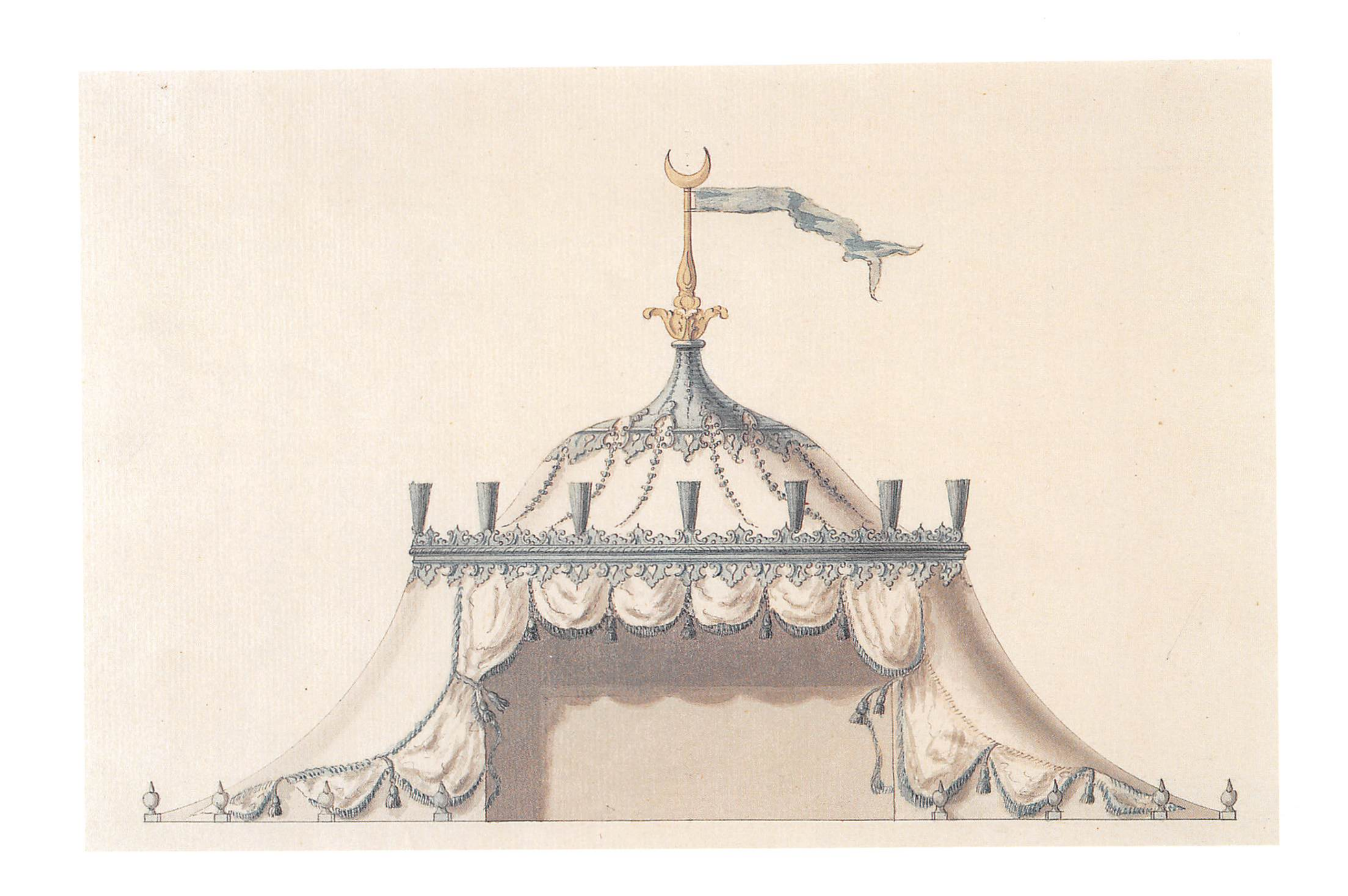


وفرت الإمبراطورية العثمانية مخزناً للمواد الخام لعقول المعماريين والمصممين والمهندسين والعلماء ليستعملوها متى رغبوا في تجاوز حدود تقاليدهم المحلية. كان ثمة مصدر لا ينضب لأفكار التصميم المعماري، ودراسة الآثار ومراقبة عالم الطبيعة من كثب. لم تكن هناك حواجز صارمة بين هذه المجالات في ذلك الحين. بالتأكيد كان بعض الفنانين قادرين على الدمج بين المجالات الثلاثة، وهو أمر كان ممكناً وحتى طبيعياً في تلك الحقبة، قبل زيادة الطلب في القرن العشرين على التخصص العلمي المحدد والمكثف.

بحث المعماريون ومرممو المباني من القرن التاسع عشر عن الإيحاء في دراسة آثار أكثر قدماً، خاصة في العمارة الإسلامية الموجودة ضمن الإمبراطورية العثمانية. وبطبيعة الحال قاموا برسومات لما وجدوه وسعوا إلى نشره. بعض المعماريين الكبار، مدفوعين بالرغبة في ابتكار نمط جديد للعصر الحديث، أخضعوا أبنية تركيا ومصر وسوريا للفحص الدقيق. وقد وعدت دراسة الفن الإسلامي بمصدر خصب من الأفكار الجديدة في النمط والشكل، اللذين كانا في شمال أوروبا أسيري التقاليد البالية للكلاسيكية الجديدة المتهالكة.

وقد وظف قادة متنوعون مثل نابليون والسلطان عبد المجيد التركي ومحمد علي حاكم مصر، فنانين ومعماريين كانوا مخططين ومهندسين، لكي يصمموا ويبنوا ويرمموا ويوثقوا. ورغب هؤلاء الحكام المطلقون بتحديث البلدان الواقعة تحت حكمهم وبإسباغ الشرعية على حكمهم. على الرغم من أن نابليون سرعان ما طرد من مصر، فإن النوع المخصوص من التفحص العلمي الذي بادر إلى إطلاقه هناك استمر. وقد أصبح بعض المعماريين الذين عملوا لحسابهم بصورة حتمية علماء آثار مبدئيين من خلال تصوير (وأحياناً إزالة) بقايا الحضارات المبكرة ضمن الإمبراطورية. كما أنهم سجّلوا نمط عيش أولئك الناس المعاصرين الذين عاشوا بين الأطلال.

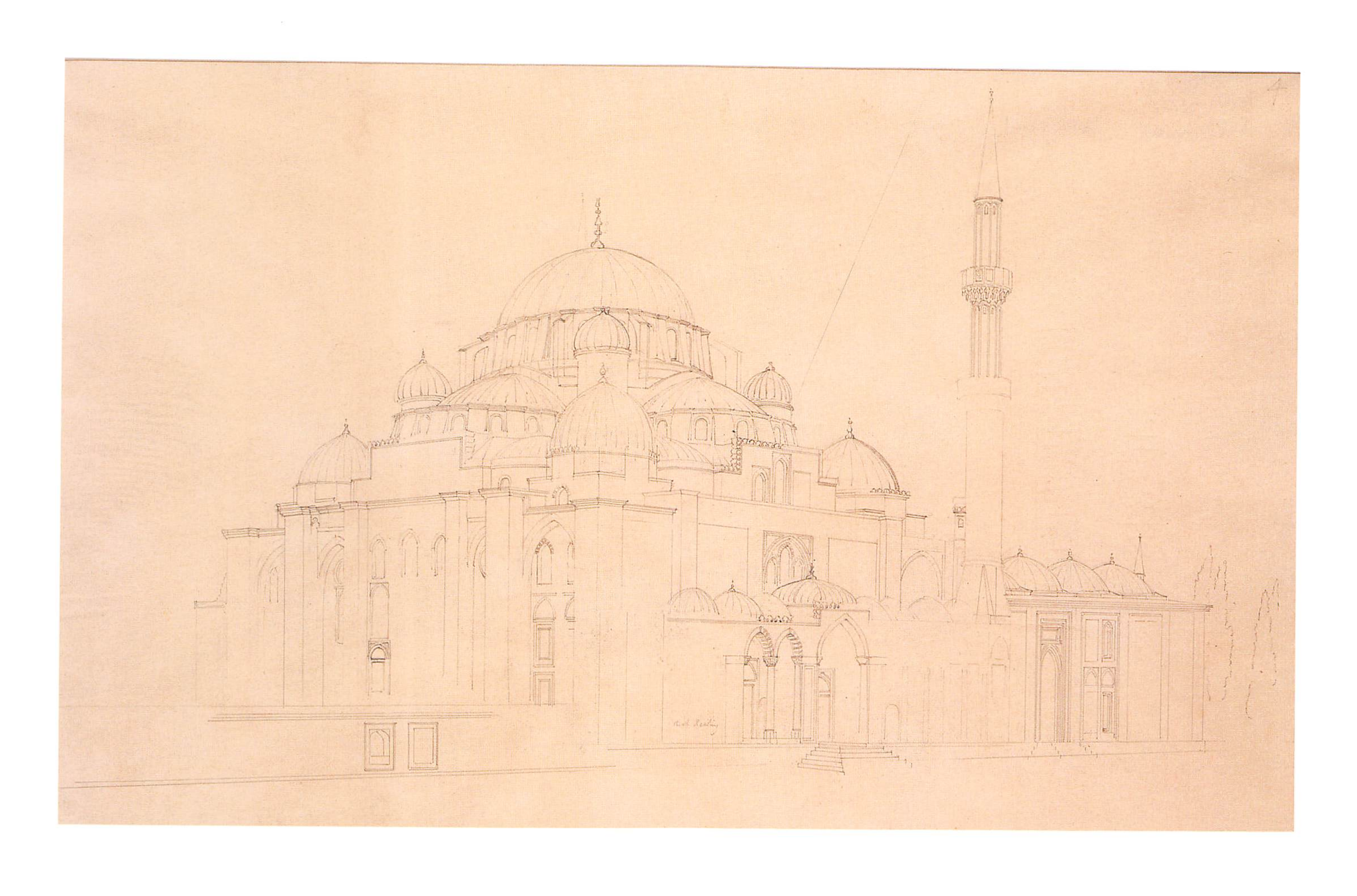
وتضمن العلماء الأوائل علماء أحياء أوليين – أي علماء الطبيعة – الذين كانوا يحاولون تسجيل الحيوانات الإكزوتيّة في أفريقيا وآسيا. كل أولئك الأشخاص متعددي الثقافات، مع أنهم كانوا بالتأكيد من غير المتخصصين، لاحظوا الشرط الجوهري للعلم الحديث. وهو: حتى قبل أن يبدأ الاختبار، فإن مناهج المراقبة الدقيقة والوصف يجب تطبيقهما. حتى اختراع التصوير الفوتوغرافي (وفي حالات عديدة حتى بعد ذلك)، كان الرسم والتخطيط وسيلتين أوليين من التوثيق البصري.



تصميم خيمة تركية
1760
هنري كين (1726 – 1776)
رسم بالرصاص والحبر الصيني والألوان المائية
V&A: E.916 – 1921

كان أسلاف العثمانيين بدويين أتراكاً عاشوا في خيم كبيرة، وكانت الجيوش العثمانية مشهورة بمساكنها «خيمة الحرب الجليلة»، التي استُعملت كثكنات حتى ضمن دائرة الأسوار الحجرية لحصونهم. وكان السلاطنة الأوائل غالباً ما يمضون أيامهم في الحرب أو في ممارسة الصيد مع حاشيتهم، مزودين بأروع الخيم وأفخرها. في منتصف القرن الثامن عشر أمر بعض الإقطاعيين البريطانيين، بتصاميم «لخيم تركية» لكي يزخرفوا المناظر الطبيعية المتنوعة، كعنصر مؤقت أو دائم. هذا التصميم للمعماري هنري كين استعمل نحو العام 1760 من قبل صاحب المعالي تشارلز هاميلتون في «باينشيل بارك»، سوراي. وكان جزءاً من سلسلة من المباني التي أرادها هاميلتون في أرضه، والتي تضمنت معبداً قوطياً، وجسراً صينياً، وديراً قديماً، ومغارة وبرجاً قوطياً وناعورة.

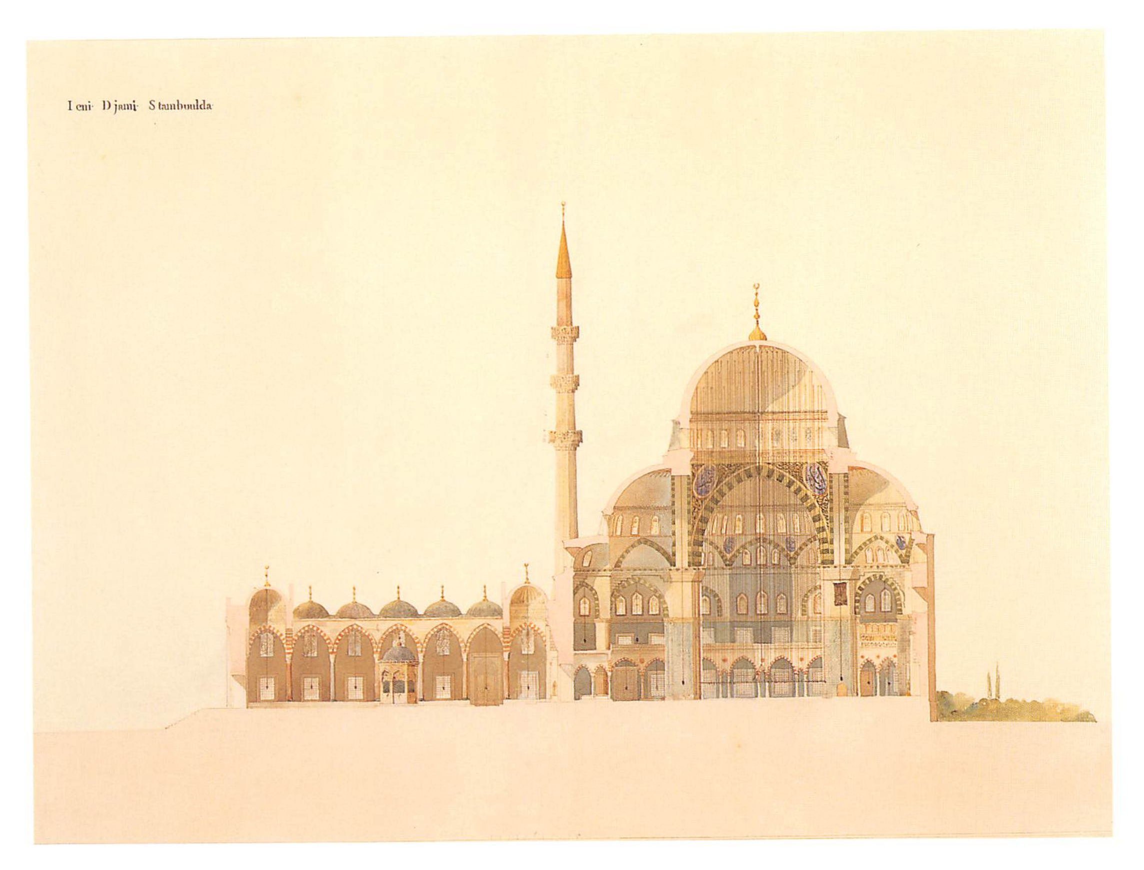
على الرغم من أنها بنيت للاستمتاع بشكلها فحسب، فإن خيمة باينشيل تضمنت مميزات عملية تتعلق بالمناخ البريطاني. فكان فيها سقف دائم من الطوب، بيضاوي الشكل، وكان ثلثا الجدران أيضاً من الطوب المجصّص والمطلي. وفي الأعلى كانت هناك قبة خشبية كبيرة مكسوة بالرصاص، تعلوها أقمشة ملونة محكمة الربط بالحبال، بحيث تبدو الخيمة من بعيد شديدة الشبه بالخيمة التركية. وهناك جدال ما إذا كان القماش ينزع في الشتاء أم لا. وقد بقيت هذه الخيمة ردحاً طويلاً من الزمن بعد بيع العقار في 1773، لكنها اختفت في النهاية نحو العام 1870. ولكن في 1995 جرى التنقيب في الموقع وأعيد بناء الخيمة بعناية من قبل صندوق التمويل الخاص بباينشيل بارك، وعبر اللجوء إلى استعمال التصميم الذي وضعه كين. وما زال يتمتع موقع الخيمة بأفضل المشاهد في الحديقة. وربما تكون قد ألهمت بناء خيم تصويرية أخرى في بلدان أخرى، مثل الخيم التركية الشهيرة التي صنعت من النحاس المطلي في دروتينغولم في السويد.



Sehzade Camii, Istanbul
1819
لويس فوليامي (1791 – 1871)
رسم بالرصاص
V&A: SD1161

شُيِّد مبنى Sehzade Camii (مسجد الأمير) على يد أشهر معماري عثماني وهو سنان، بتكليف من السلطان سليمان في أعوام 1744–1748 . وهذا الرسم هو من مجموعة من تسعة رسومات لمساجد في اسطنبول وبورصة. والاسكتشات غير معتادة في ذلك الزمن، إذ تبدو دقيقة جداً في التفصيل والمنظور، ومع ذلك تبدو أثيرية. وهناك مظهر آخر غير معتاد هو صف الثقوب الدقيقة على حافة الرسم وكأنه كان موضوعاً ضمن ملف ما، والتوقع أن تكون صنعت بالتلسكوب الغرافيكي حديث الاختراع وقتذاك، أو بأداة رسم مساعدة مماثلة، ربما الكاميرا لوسيدا، وهي آلة تقوم على نظام عدسات ومشاهدة لرصد تخطيط باهت في الرسم.

أنجز هذه الرسومات لويس فوليامي، وهو معماري بريطاني كان يعمل لدى السير روبرت سميرك. وقد كوفئ فوليامي بمنحة الأكاديمية الملكية للسفر في 1818، فسافر أربع سنوات، خاصة إلى إيطاليا، ولكن أيضاً إلى اليونان وتركيا. ولدى عودته أنشأ مؤسسة هندسية، تعمل ضمن مجموعة من أنماط عمارة عصر النهضة؛ وتضمن تلامذته أوين جونز (انظر صفحة 72). وقد أصبح فوليامي مهندساً تقليدياً يبني البيوت والفيلات على النمط الكلاسيكي الراهن المستهلك، وليس من دليل على أنه ضمَّن عمله أي أفكار إسلامية. ومع ذلك، وبصورة غير تقليدية، رسم بالفعل سلسلة رسوم المساجد الجميلة هذه، بما فيها مساجد أقل شهرة، ويبدو أنه استعمل أحدث الآلات العلمية في زمنه لفعل ذلك. من المرجح جداً أن تلميذه أوين جونز سمع عن العمارة الإسلامية من معلمه، وعن طريقة علمية من التوثيق السابق على التصوير الفوتوغرافي للتصميم، وهذا كان له أعمق الأثر على العمارة البريطانية في وقت لاحق من القرن.



Yeni Valide Camii in Istanbul

1832

أوين جونز (1809–1874)

أو جولز غوري (1803–1834)

رسم بالرصاص وقلم الحبر والألوان المائية

V&A: 8271C

يقع Yeni Valide Camii المعروف أكثر باسم Yeni Cami أو المسجد الجديد، على الضفة الجنوبية من القرن الذهبي. بدأ بناؤه في 1597 بتكليف من صفية سلطان أم محمد الثالث وصممه داوود آغا، وقد اكتمل بعد أكثر من نصف قرن من قبل طورهان هاتس سلطان، أم محمد الرابع. (Valide تعني أم السلطان الحاكم).

هذا الرسم الرائع للمسجد هو مثال ممتاز عن التقنية التي تدرس في «معهد الفنون الجميلة» الذي قصده جولز غوري كتلميذ للهندسة في باريس. بيد أنه من الصعب جداً اليوم التمييز بين الرسومات الأولى لأوينز جونز وصديقه غوري لأنه يبدو أنهما غالباً ما عملا معاً على الرسم ذاته. لمسة أخرى غير اعتيادية هي أن هذا الرسم منقوش عليه العنوان بشكل صحيح بالتركية، وقد صار لفظاً Iene Jami Stamboulda، أي الجامع الجديد في اسطنبول.

استفاد المعماري والمصمم أوين جونز (من المحتمل بإيحاء من معلمه لويس فوليامي) من منحة الأكاديمية الملكية ليسافر إلى اليونان وتركيا ومصر. في أثينا التقى المعماري الفرنسي الشاب جولز غوري، وسافرا ورسما معاً. مفعمان بالحماسة تجاه النسق الرائع من العمارة الزخرفية في مصر وتركيا سافرا إلى إسبانيا حيث درسا قصر الحمراء في غرناطة وحضرا رسوماتهما للنشر أخيراً تحت اسم «سطوح، تفاصيل، مرتفعات، وأجزاء الحمراء (1842–1846).

بعد موت غوري شاباً بصورة مأساوية في 1834، عاد جونز إلى إنجلترا، وقرر نشر عملهما للترويج لاستلهام المبادئ الإسلامية وغير الكلاسيكية في العمارة والتلوين والزخرفة في أسلوب نمط جديد للقرن التاسع عشر. وقد أصبح جونز لردح من الزمن منظِّر التصميم الأشهر في بريطانيا، خاصة منذ عمله على تلوين مبنى «المعرض الكبير» (قصر الكريستال)، حين نقل إلى صيدنهام، مما جعل أفكاره شديدة الرواج.

لا ريب في أن تعرفه المبكر على التفاصيل الدقيقة في العمارة العثمانية والمملوكية وعمله التالي على قصر الحمراء، جعله نصيراً شغوفاً لاستلهام اللون والنمط الإسلامي في العمارة.



Vue de La porte et details des boutique de l`Okel de Qayd-Bey

(منظر للباب والتفاصيل لحجرات وكالة السلطان قايتباي)

1820

قلم حبر وألوان مائية

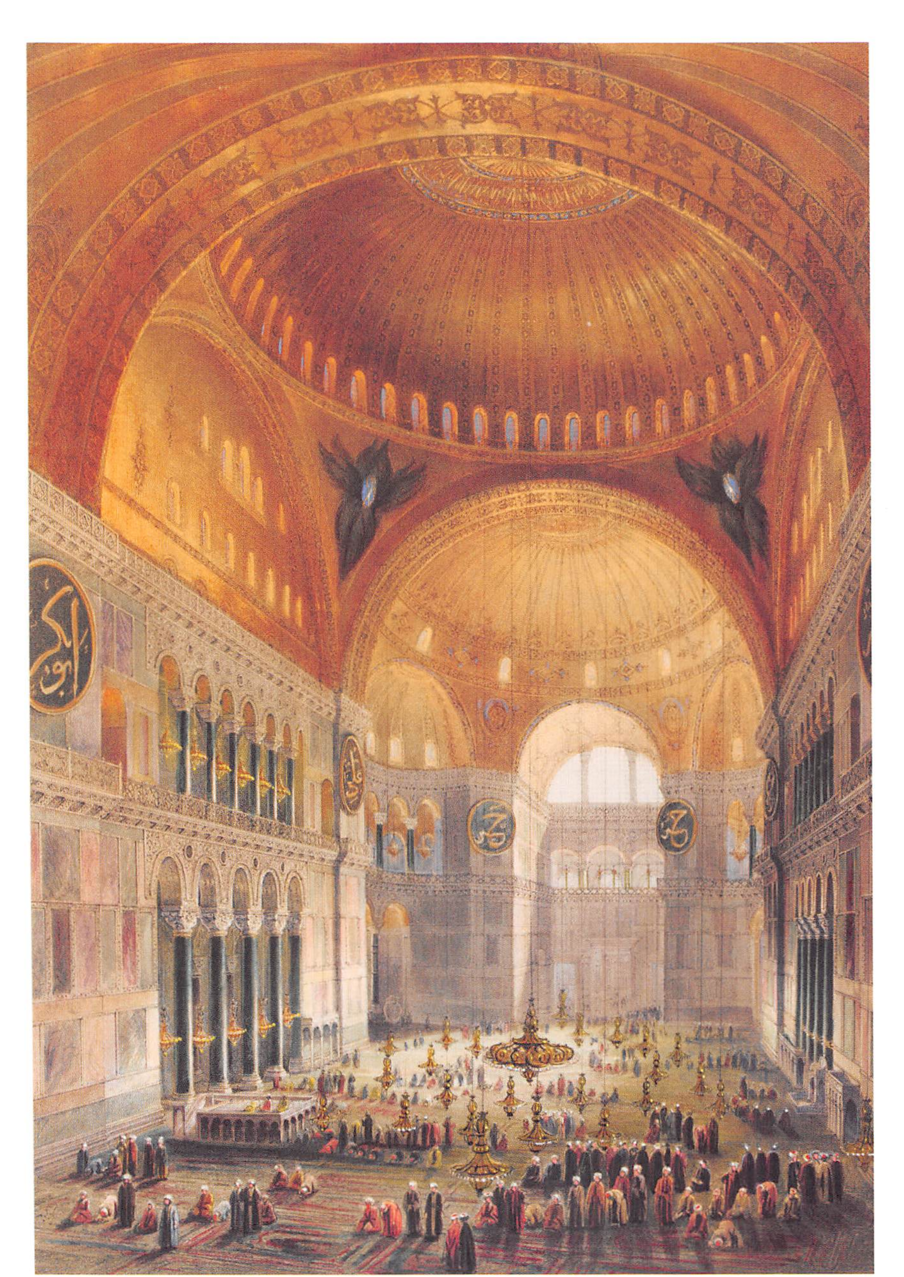
باسكال كزافييه كوست (1787–1897)

V&A: SD272.32

بحسب وصف السير ريتشارد بورتون، في طريقه إلى مكة، فإن «الوكالة»، كما يسمى النزل أو الخان في مصر، تضم حجرات مكتبية وسكنية أخرى لتخزين البضائع. وهذه الأبنية المهيبة بنيت للتشجيع على التجارة ولخدمة التجار والمسافرين وبضائعهم. هذا النموذج بني من قبل السلطان قايتباي في 1477، وهو يقع إلى جنوب المنطقة التي تسمى الأزهر في القاهرة. لم يبق سوى الواجهة، وبالتالي فإن رسم كوست وثيقة مهمة لدقة وفخامة بنائه، والذي يجمع بين ألواح خشبية محفورة حفراً واسعاً بالأبلاق (التوشية).

كان كوست معمارياً ورائداً في دراسة الفن الإسلامي. ولد في مرسيليا وهو مصمم عدد من الأبنية المهمة في تلك المدينة، وقد درس لبعض الوقت في معهد الفنون الجميلة في باريس. ويظهر رسمه بالغ الدقة للتفاصيل المعمارية بالرصاص والألوان المائية، أنه كان تلميذاً نجيباً، بما أن أسلوب رسمه نموذجي لأفضل ما كان يدرس هناك. وقد جرى توظيفه بين 1817–1827 من قبل حاكم مصر محمد علي، لكي يصمم مجموعة من الأبنية ويشرف على بنائها بما في ذلك قصر وقناة المحمدية. في الوقت نفسه، مدفوعاً بحماسته للعمارة المملوكية جمع مجلداً رائعاً من التصاميم المعمارية، التي كانت الأولى التي تظهر في تفاصيل جميلة ودقيقة العمارة الإسلامية في القاهرة.

ورسم كوست لوحاته في القاهرة بين 1818 و1822، لكنه لم ينشرها حتى 1837، تحت عنوان Architecture arabe، ou monuments du kaire بسبب مفاوضات مديدة مع عالم المصريات روبرت هاي، فقد اشتراها هاي من كوست مع حق حصري بالنشر، لكنه لم يلتزم بعد ذلك بالموعد النهائي الذي فرضه الفنان.



Vue Generale de la Grande Nef *en regardant l`Orient*

(منظر صحن كنيسة آيا صوفيا، من جهة الشرق)

الرسم رقم 4 من آيا صوفية، القسطنطينية، الذي نشرته بي أند دي غولانغي، لندن

1852

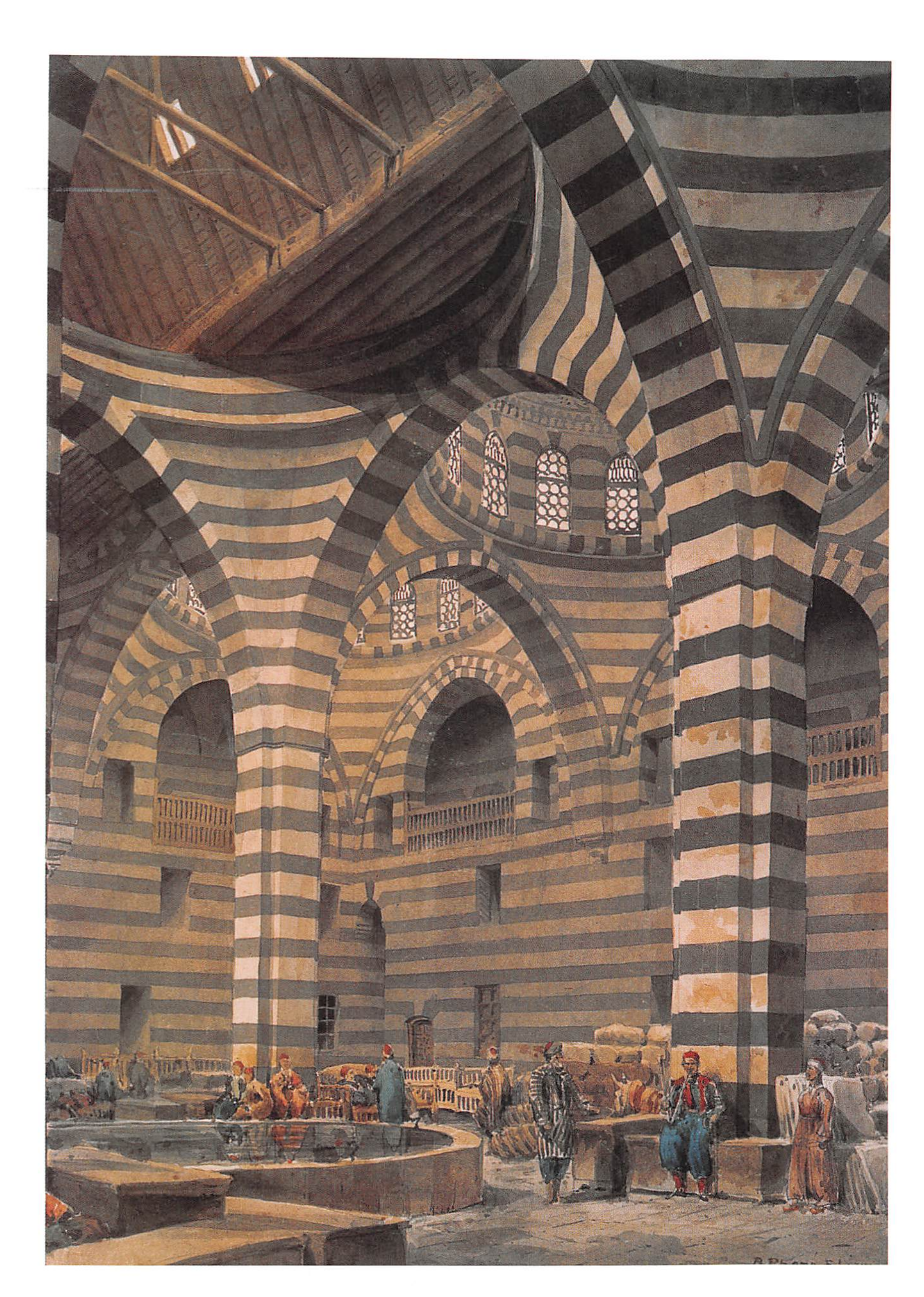
جاسبار فوساتي (1809 – 1883)

صبغات حجرية (ليثوغراف) خفيفة

V&A: SP270.2

كانت آيا صوفيا (الحكمة العظمى) أعظم كنائس الإمبراطورية البيزنطية. وقد بناها الإمبراطور جوستينيان في 532–537، وعلى الرغم من أنها تعرضت لأضرار بفعل هزة أرضية مباشرة بعد بنائها، وفي مناسبات عدة منذ ذلك الحين، فقد ظلت صامدة حتى يومنا هذا. قبل إعادة بناء كاتدرائية القديس بطرس في روما بعد نحو ألف عام، كانت آيا صوفيا تضم أكبر قبة بين الكنائس المسيحية. وبعد فتح القسطنطينية في 1453 حولها السلطان محمد الثاني فوراً إلى جامع. وقد غطيت اللوحات الجصية والموزاييك بالجص، وأزيل المذبح، ومعه جميع معالم العبادة المسيحية. وأضيفت منارة ومنبر ومحراب، لكن عدا ذلك كانت التغييرات قليلة بما أن الجامع هو بصورة أساسية مكان تجمع للعبادة.

لم ينل البناء الكثير من التغيير حتى ألحق به زلزال الضرر في 1840، مما دفع بالسلطان إلى تكليف الأخوين فوساتي، جاسبار وجيوسبي، بترميمه. كانا معماريين ورسامي تصاميم معمارية عملا سابقاً في سانت بطرسبورغ. وقد تمت أعمال ترميم مكثفة في القبة، ثم نشر جاسبار سلسلة من الليثوغرافات تظهر مناظر الكنيسة الداخلية والخارجية، كنوع من الدعاية. وهذا كان له التأثير غير الملحوظ جزئياً في إعادة الاهتمام في العمارة البيزنطية. وبقيت آيا صوفيا تستعمل كجامع حتى العام 1935 حين أصدر الرئيس كمال أتاتورك مرسوماً يحوله من مكان عبادة إلى متحف. وجرى كشف الموزاييك وأعمال الجص وحفظها، مما عكس شيئاً من روعة البناء الداخلي في حالته الأصلية.



الخان الكبير، دمشق
1866
ريتشارد فيني سبايرز (1838–1916)
ألوان مائية فوق رسم بالرصاص
V&A: SD997

في العام 1751 أمر والي دمشق أسعد باشا العظم ببناء هذا الخان الذي اكتمل بناؤه في 1753. كما في أوروبا القروسطية لم يكن هناك فرق جوهري في النمط المعماري بين الأبنية الدينية والدنيوية الضخمة، فيتشارك هذا الخان مع مساجد تلك الحقبة النوع نفسه من القباب الفخمة والشرفات والأعمدة والأقواس. البناء المكوّن من طبقتين مربع التصميم مع ساحة كبيرة مركزية تحيط بها تسع قباب. وهو يضم ما مجموعه ثمانين حجرة موزعة على الطابقين حول الساحة. وهناك بوابة ضخمة تسمح بالدخول والخروج إلى السوق. والألوان المتناوبة للحجارة هي أمثلة جيدة عن العمارة متعددة الألوان الشائعة في سوريا ومصر، وكانت مثار إعجاب كبير من قبل المعماريين التقدميين في شمال أوروبا خلال القرن التاسع عشر. وحتى العام 1980 ظل يستعمل هذا البناء كمخزن في قلب المنطقة التجارية في دمشق من قبل عدد كبير من أصحاب المتاجر. لكن تدخلت الهيئة السورية للمتاحف والآثار وأعيد ترميم المكان بالكامل.

بحثاً عن أفكار لنمط معماري جديد درس الكثير من المعماريين البريطانيين العمارة خارج أوروبا. وكانت هذه الأشكال التقليدية مهددة أيضاً بالمحو من قبل «مسيرة التقدم» فكان ضرورياً القيام برسومات لتوثيقها تحسباً لزوالها. كان سبايرو معمارياً معروفاً بخبرته وكتابته حول الموضوع أكثر مما ممارساً لهذا النمط من العمارة. في 1865 – 1866، جال في الشرق الأوسط بمنحة من الأكاديمية الملكية. ولدى عودته عرض العديد من الصور التي تتضمن مواضيع شرقية في الأكاديمية الملكية والتي كان هذا الرسم واحداً منها على الأغلب. كان هدفه تشجيع المعماريين البريطانيين على تبني التقاليد المختلفة للعمارة الإسلامية أو استلهامها. وهو شغل منصب مدير الأكاديمية الملكية للعمارة من 1870 حتى 1905 كما علم في المعهد الملكي للعمارة البريطانية.





داخل بيت المفتي الشيخ محمد المهدي، القاهرة
1869
فرانك ديلون (1823 – 1909)
جواش على الورق
V&A: 5 83 – 1900

في بداية القرن التاسع عشر بدأ عدد متزايد من المعماريين البريطانيين بدراسة العمارة خارج أوروبا، بحثاً عن أفكار لنمط عمارة جديد. بحثوا أبعد من الأشكال الكلاسيكية التي سادت في اليونان القديمة وروما والتي كانت تطبق خلال القرن ونصف القرن الماضيين. وقد لاحظ ديلون، في معرض دراسته أبنية مثل الدور المملوكية الضخمة في القاهرة، أنها مهددة بالهدم في ظل «مسيرة التقدم» وأنه يجب رسمها قبل أن تدمر. وفي خضم رغبته في حفظ العمارة المحلية في القاهرة، خاصة التصاميم، رسم ديلون رسومات توثيقية دقيقة لها كنوع من الدعاية في حملته لإنقاذها. وقد أضاف إلى اللوحات سكان هذه الدور في أزيائهم المناسبة، لكي يمنحها مدى ويجعلها أكثر حميمية.

كانت البيوت القروسطية، مثل شبيهتها في المدن الأوروبية، غالباً ما تطمس بفعل «التحسينات». وهناك نزعة تاريخية محددة جعلت البيوت الكبيرة الفارغة في القاهرة أكثر هشاشة. فقبل ابتداء أنظمة الصيرفة المعاصرة والأوراق المالية، كان من التقليدي أن يخفي المرء أمواله في أمكنة خفية ضمن نسيج البيت. وبالتالي كان هناك احتمال حقيقي بأن يكون هناك كميات كبيرة من الأموال مخبأة في حال توفي المالك فجأة أو من دون أن يعلن لورثته عن مكان إخفائه الأموال. في الدور الكبيرة كان هناك غالباً الكثير من أمكنة التخبئة وكان اللصوص يدخلون ويدمرون البيوت غير المسكونة من دون تمييز خلال بحثهم عن الفضة والذهب.

كان فرانك ديلون ضمن الحلقة المحيطة بأوين جونز. ومثل كثر من أولئك الإصلاحيين المعماريين رغب في تشجيع الاهتمام في فن الديكور والعمارة من ثقافات أخرى. وهو أبدى في الثمانينات والتسعينات من القرن الثامن عشر اهتماماً فعالاً بجهود حفظ الصروح الإسلامية في القاهرة، لكنه سافر أيضاً إلى البرتغال وإسبانيا والمغرب واليابان حيث درس التصميم الداخلي الياباني التقليدي. واستعمل في السبعينات من القرن الثامن عشر مواد أحضرها معه من القاهرة لكي ينشئ «محترفاً عربياً» في منزله في كنسينجتون.



ضريح في ليشيا، تركيا
1812
جون بيتر غاندي (بعد ذلك ديرنغ)
(1850 - 1787)
ألوان مائية فوق رسم بالرصاص
V&A: SD412

كان غاندي معمارياً ورسام تصاميم هندسية. في أعوام 1811–1813 اشترك في بعثة استكشافية قادها السير وليام جيل، بتكليف من رابطة ديليتانتي[1]، تحرت ورسمت آثاراً في اليونان وجنوب غرب تركيا، بما فيها ليشيا. مجموعة كبيرة من الرسومات من تلك الرحلة هي ضمن مجموعات المعهد الملكي البريطاني للعمارة. والألوان المائية التي تظهر هنا ربما تكون أنجزت بعد انتهاء الرحلة، لكن ليس ممكناً بعد التعرف على الضريح على الرغم من الكتابة الواضحة على جانبه. يعتقد بعضهم أنه ربما يكون قد دمر، أو أن غاندي قد استلهم شكل الضريح من مصادر عدة ووضعه في بيئة تصويرية مناسبة.

على أي حال، تذكر الخلفية التي تظهر القصب على ضفاف بحيرة عذبة المياه بالأمكنة والمواقع الأثرية الخصبة مثل داليان المعاصرة وكونوس. وتوحي وفرة التفاصيل الصغيرة مثل الحصى البنية على سقف الضريح، وبقايا الجذوع المقطوعة من القصب قرب قدمي التركي، مع المنجل والنقش الذي يكاد يكون مقروءاً على الضريح، بأن غاندي قد اخترع بالفعل أو دمج بين أشياء حقيقية ومخيلته. من هذا الرسم يمكن بناء نسخة عن الضريح. بمعنى ما، وفي بعض الحالات كان يتم ذلك، كانت تفاصيل المنحوتات والأبنية تستعار من أنصاب في ليشيا وتستعمل بحرية في العمارة البريطانية الكلاسيكية الجديدة.

(1) تكونت هذه الرابطة أو الجمعية من مجموعة من النبلاء وبعض أبناء النخبة بهدف دراسة الفن الإغريقي القديم بغية خلق أنماط معمارية جديدة، وقد تأسست في لندن عام 1734 من قبل مجموعة شاركوا معاً في «الرحلة الكبرى» إلى إيطاليا (المترجم)



قاعة في معبد أو قصر آشوري، مرممة من بقايا فعلية ومن أجزاء اكتشفت في الخرائب
1849
السير أوستن هنري لايارد
(1817 – 1894)
حبر صيني وألوان مائية
V&A: SD559

سعى لايارد – مستعيناً بمهارته كرسام – إلى إعادة ترميم متخيلة على الورق لبعض الخرائب الكثيرة في قصر أجرى فيه حفريات في نمرود. نرى هنا ثيران غريبة لها رؤوس رجال وأجنحة. وهذه الصورة يعرف الآن أنها تمثل الغرفة الطقوسية الرئيسية في قصر الملك آشور بانيبال الثاني في القرن التاسع قبل الميلاد. هذه اللوحة المائية أعيد إنتاجها كليثوغراف في كتاب لايارد «أنصاب نينوى»، في العام 1849. بعض التفاصيل في الترميم غير دقيقة، لكن بالإجمال فإن اللوحة تعطي فكرة قوية عن روعة المملكة الآشورية وعظمتها، كما يجري وصفها في التوراة.

وبالتأكيد بثَّت اكتشافات لايارد، التي أكدت بعض الروايات التوراتية عن آشور، ليس أقلها تدمير نينوى وبابل، حماسة كبرى بين المسيحيين في بريطانيا وأمريكا. وألهم العثور على بقايا هذه الحضارة ما قبل الكلاسيكية الشعراء والفنانين أيضاً. فعلى سبيل المثال كتب دانتي غابرييل روزيتي قصيدته «حمل نينوى» في 1856 بعد زيارة للمتحف البريطاني رأي خلالها الثيران المجنحة. أيضاً في 1856 نقل مبنى «المعرض الكبير» إلى صيدنهام جنوب لندن. ويتضمن الآن بين معروضاته المعمارية «بلاط آشوري» الثيران المجنحة بحجمها الكامل ومطلية، أعيد بناؤها، عبر اللجوء إلى لايارد كمستشار.



طوف ينقل ثوراً مجنحاً إلى بغداد
1850
فردريك تشارلز كوبر (1817 – بعد 1868)
ألوان مائية
V&A: SD257

يتساءل زوار المتحف البريطاني أحياناً كيف أن الثيران الآشورية المجنحة الضخمة التي تعرض الآن نقلت من العراق في الأربعينات من القرن الثامن عشر. هذا الرسم المائي يظهر جزءاً من رحلة نقله، على طوف في نهر دجلة. فقد مول القيّمون على المتحف البريطاني حملة أوستن هنري لايارد للتنقيب في خرائب نينوى وبابل، وكان جزءاً من الاتفاق أن يجلب معه نماذج من الآثار التي يجدها.

يصف لايارد نقل الثيران المجنحة من موقع هضبة النمرود في «نينوى وبقاياها» (1849)، حيث كانت موجودة منذ قرابة 2730 سنة. حملت بحذر في أطواف، صنعت بالطريقة التقليدية بمئات جلود الماعز والخراف التي تدعم هيكله الخشبي. قمة رأس المنحوتة يمكن رؤيتها إلى يمين اللوحة، وهي تبرز من غطائه المشمع. لايارد (الذي تعلم العربية والفارسية) شكل فريق الشحن محلياً، كما فعل بفريق عمله. في أبريل 1847 أرسلهم في رحلة من 600 ميل على نهر دجلة إلى البصرة حيث كانت سفن البحرية البريطانية تنتظر لأخذ الثيران مسافة 12000 ميل إلى إنجلترا.

رغم أن الفنان كوبر لم يكن حاضراً في هذه المناسبة، فقد شهد لاحقاً مناسبات مماثلة، وربما كان قادراً على إعادة تركيب المشهد، ربما مستعملاً رسماً تخطيطياً للايارد الذي كان أيضاً فناناً موهوباً. كان كوبر رساماً بالألوان الزيتية والمائية من نوتنجهام ودارت أعماله السابقة بصورة أساسية في إطار المواضيع الأدبية.

في 1849 اختير من قبل مجلس أمناء المتحف البريطاني لكي يرافق لايارد إلى نينوى وعاد إلى إنجلترا بعد زيارة كردستان معه في يوليو 1850. وقد عرض في الملكية البريطانية وفي أمكنة أخرى من لندن في أعوام 1844 – 1868 (بما في ذلك مشاهد من نينوى). وقد رسم كوبر ديوراما لنينوى، قدمت في غوثيك هال، لور غروسفنر ستريت، مع محاضرة مرافقة، في العام 1851.



الثيران المجنحة في قصر الكريستال في صيدنهام
1854
فليب هنري ديلاموت (1821–1889)
طباعة من الزجاج على ورق ملحي
V&A: 39.308

كان ديلاموت رساماً ومصوراً فوتوغرافياً رائداً، وقد نشر كتيبه «ممارسة التصوير الفوتوغرافي» في 1853. أحد أهم تكليفاته كانت تصوير (المهمة التي تمت أسبوعياً من 1851 حتى 1854) عملية ترميم قصر الكريستال. وقد نشر عمله لاحقاً في كتاب «مشاهد فوتوغرافية لترميم قصر الكريستال، صيدنهام» (1855). وقد حصل على التكليف على الأرجح لأنه أمّن رسومات لكاتالوج لمعرض في الجمعية الملكية للفنون في 1850، والتي تضمن أعضاؤها الأمير ألبرت والسير هنري كول، الداعمين للمعرض الكبير.

هنا يظهر تفصيلاً من القاعة الآشورية، عملية إعادة ترميم كاملة تقوم على تنقيبات لايارد ومشورته.

هذا النقل الحرفي للصورة، وغياب الجمهور وعدم الإلفة المعاصرة مع تقنيات إعادة الترميم الفيكتورية، تمنح الصورة الآن لمسة سوريالية.



إكزانسوس
1843
هاري جون جونسون (1826 – 1884)
ألوان مائية فوق رسم بالرصاص
V&A: SD527

دفع البحث عن موضوعات جديدة الفنانين لزيارة أمكنة أكثر نأياً من السابق. وقد كشفت الحفريات الأثرية التي قام بها السير تشارلز فيلوز في ما كان ليشيا القديمة (اليوم جزء من جنوب غرب تركيا) المدن والأبنية والأضرحة التي تخص شعباً قديماً غير إغريقي، لم يكن يعرف عنه إلا القليل، وإن كان أهل ليشيا يظهرون بصورة وجيزة في كتب تأريخ إغريقية عدة. في منتصف القرن التاسع عشر كان يستحيل الوصول إلى بعض أجزاء ساحل الأناضول إلا على متن القوارب. وقد وضع فيلبوز الخرائط لمواقع مدن إكزانسوس وبينارا وباتارا وتلوس ومايرا وأوليمبس وجمع عدداً كبيراً من آثار ليشيا. و بمساعدة البحرية البريطانية (وبعض التمويل الحكومي) وفريق كبير من النجارين والبحارة والبنائين، شحنها بالسفن إلى إنجلترا، حيث عرضت في المتحف البريطاني. أشهر الأنصاب الذي ما زال معروضاً هناك من إكزانسوس هو ما تبقى من ضريح هاربي ونصب نيريد.

وقد انضم الرسام وليام مولر وتلميذه هاري جونسون إلى البعثة في إكزانسوس، ورسما عدداً من المناظر الطبيعية لمواقع مختلفة من ليشيا، بما فيها بيانارا وتلوس وتلمسوس (فرثاي المعاصرة). ويتميز موقع إكزانسوس بضريحه العامودي الغريب ويظهره جونسون هنا ونهر إكزانسوس في الخلف (هو اليوم إيسن كاي). استعمل جونسون وهو رسام مناظر طبيعية بالألوان الزيتية والمائية من برمينجهام ، استعمل التقنيات المعاصرة لرسم المناظر الطبيعية بالألوان المائية، التي علمه إياها مولر، في موضوع غير بريطاني البتة. الحرية والواقعية التي رسم بها المشهد (ما زال اليوم كما هو حين أظهره) يصبوان إلى تطور الواقعية في رسم المناظر الطبيعية الذي أصبح اعتيادياً في وقت لاحق من ذلك القرن.



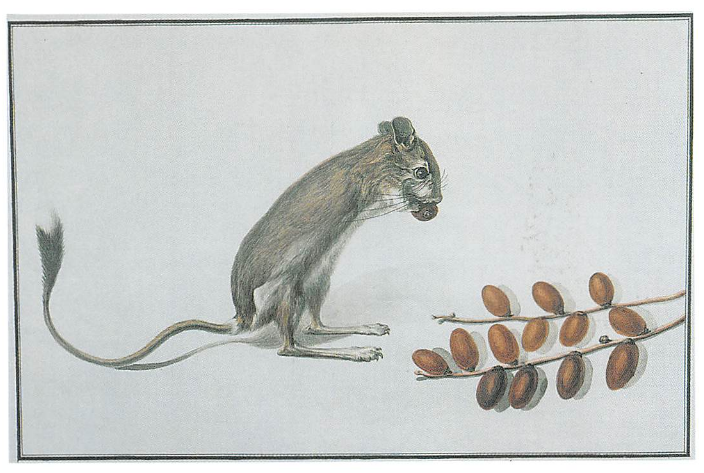
Vue de le colone de Pompee a Alexandrie
1798
بارون دومينيك فيفان دينون (1747 – 1825)
ألوان مائية فوق رسم بالرصاص
V&A: SD314

هنا ينقل دينون واحدة من لحظات حملة نابليون على مصر. وليس الرجلان على اليمين في مقدم اللوحة على الأرجح إلا نابليون ودينون نفسهما. أما الطائرة الورقية التي تظهر أعلى اللوحة فهي طريقة لوضع خيط رفيع فوق قبة العامود بهدف رفع حبل قادرعلى حمل جندي ليضع العلم الفرنسي في الأعلى. وقد فعل البريطانيون الأمر نفسه بعد إلحاق الهزيمة بالفرنسيين، وهناك رسم يظهرهم يفعلون هذا تماماً. لم تكن الطائرة الورقية تستعمل لقياس طول العامود، إذ كان أبسط وأسهل بكثير على مساحي نابليون فعل هذا من خلال علم المثلثات الأساسي. العامود الجرانيتي الأحمر كان طوله 22 متراً، ويعلوه تاج كبير يرى من مسافات بعيدة. وقد بني عام 300 قبل الميلاد على شرف الإمبراطور ديوكليسيان، وفي القرون الوسطى اعتقد خطأ أنه يعلم موقع معبد بومباي.

كان لغزو نابليون السريع لمصر في 1798 عواقب بعيدة المدى، مع أنه لم يستمر طويلاً. على الرغم من أن رحالة كثيرين أعادوا معهم أوصافاً وصوراً لمصر القديمة والمعاصرة، فإن نابليون أمر بأول محاولة منهجية واسعة لتوثيق تاريخ تلك الأمة وميراثها. وقد جند مجموعة كبيرة من العلماء – الباحثين والخبراء في حقل واسع من المجالات – الذين سعوا إلى وصف كل ناحية من نواحي الحياة المصرية وآثارها حضارتها. واستعملوا كنموذج لهم، في اتساع أبحاثهم وفي أشكال تصاويرهم في آن معاً، الموسوعة الكبرى التي حررها دنيس ديدربوت. ونشرت نتائج أبحاثهم في المجلد متعدد الأجزاء *Description de L`Egypte (1822 – 1809)*، لكن قبل فترة طويلة من ظهوره كان اهتمام متجدد بمصر وآثارها يجتاح أوروبا.

سارع دينون بنفسه إلى نشر سجله الخاص عن البلد في كتابه *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte (1802)*، الذي زينه برسوماته. كان دينون رساماً ودبلوماسياً ومؤلفاً وجامع آثار بات عالماً أساسياً في المصريات. وهو عين المدير العام للمتاحف في 1894، وأصبح أول مدير للوفر.





Rat d`Egypte apelle en Arabe Gerbouh

(الجربوع أو فأر الصحراء)

جان بابتيست أدانسون (1732 – 1804)

ألوان مائية فوق رسم بالرصاص

V&A: SD10

تمتلك الجرابيع، وهي من القوارض المزودة بقوائم خلفية قوية وذيول طويلة جداً تساعدها على التوازن، القدرة على القفز مسافات بعيدة للفرار من الحيوانات المفترسة. وهي حيوانات ليلية صحراوية شائعة في مصر، تزدهر في ظروف جافة وتتغذى على النباتات. هنا هذا بورتريه لحيوان أليف على الأرجح (يقال إن هذه الفئران خجولة لكن يسهل ترويضها) يظهر وهو يقضم تمرة بمخلبيه الصغيرين. يقال إن كلمة جربوع العربية تعني «ذو الفخذين اللاحمين» وبالنسبة إلى حيوانات شبيهة بالفئران فإنها كبيرة الحجم بالتأكيد. وجحورها عميقة وتتضمن مبيتاً مع شبكة مصنوعة من شعر الجمال أو من النباتات.

كان جان بابتيست أدانسون دبلوماسياً وعالم آثار ورساماً، وهو شقيق عالم الطبيعة مايكل أدانسون. وشغل منصب المترجم الفرنسي الرسمي في مدن مصرية عدة منذ العام 1775 وحتى العام 1785. وقام بوضع مجموعة كبيرة من الرسوم للتاريخ الطبيعي والآثار والمناظر، بيد أن اقتراحاً تقدمت به عام 1795 لجنة من المؤتمر الوطني في باريس لنشر هذه المادة، لم يعمل به البتة. ويمكن القول إن جان بابتيست استبق مشروع نابليون بتوثيق مصر التاريخية والمعاصرة، الذي نشر أخيراً بعنوان «وصف مصر» في بدايات القرن التاسع عشر.

دراسة لوحيد القرن

1825

هنري سالت (1780–1827)

رسم بالرصاص وقلم الحبر

V&A: SD909

كان وحيد القرن مثار اهتمام الكثيرين من المؤرخين الطبيعين الأوائل ومن الجمهور العام على حدّ سواء. وقد نشأت أساطير عدة حول هذا الحيوان الضخم الذي يقيم على ضفاف النيل، خاصة أن بعض دارسي الكتاب المقدّس زعموا أنه هو نفسه الحيوان الضخم الذي يسمى «بهيموث» الموصوف في التوراة، لكن آخرين لا يؤيدون ذلك (وبعضهم ما زال على موقفه هذا).

كان وحيد القرن (والتماسيح) بصدد أن يكتشف في منطقة الدلتا من النيل في بدايات القرن التاسع عشر. وفي رسالة مؤرخة في 26 سبتمبر 1818 سجل سالت صيد وحيد قرن قرب دمياط، ويتابع: «لقد رأيت جلده، وأنجزت رسماً دقيقاً له».

كان سالت دبلوماسياً وجامع آثار. كما كان فناناً تلقى تدريبه في رسم المناظر والبورتريهات من فنانين معروفين مثل جاي غلوفر وجاي فارينجتون وجاي هوبنر. وهو استعمل مهاراته لاحقاً ليرسم الآثار المصرية. وبعد مهمات حكومية في الهند وسيلان والحبشة ومصر عُيِّن القنصل البريطاني العام قي مصر في 1815، وخلال ولايته (1816–27) مول حملات تنقيب عدة، تتضمن آثار بيلزوني. وقد جمع سالت ثلاث مجموعات كبيرة من الآثار، معظمها حصل عليه لاحقاً المتحف البريطاني واللوفر.



رأس جمل

1864

إليجا والتون (1832–1880)

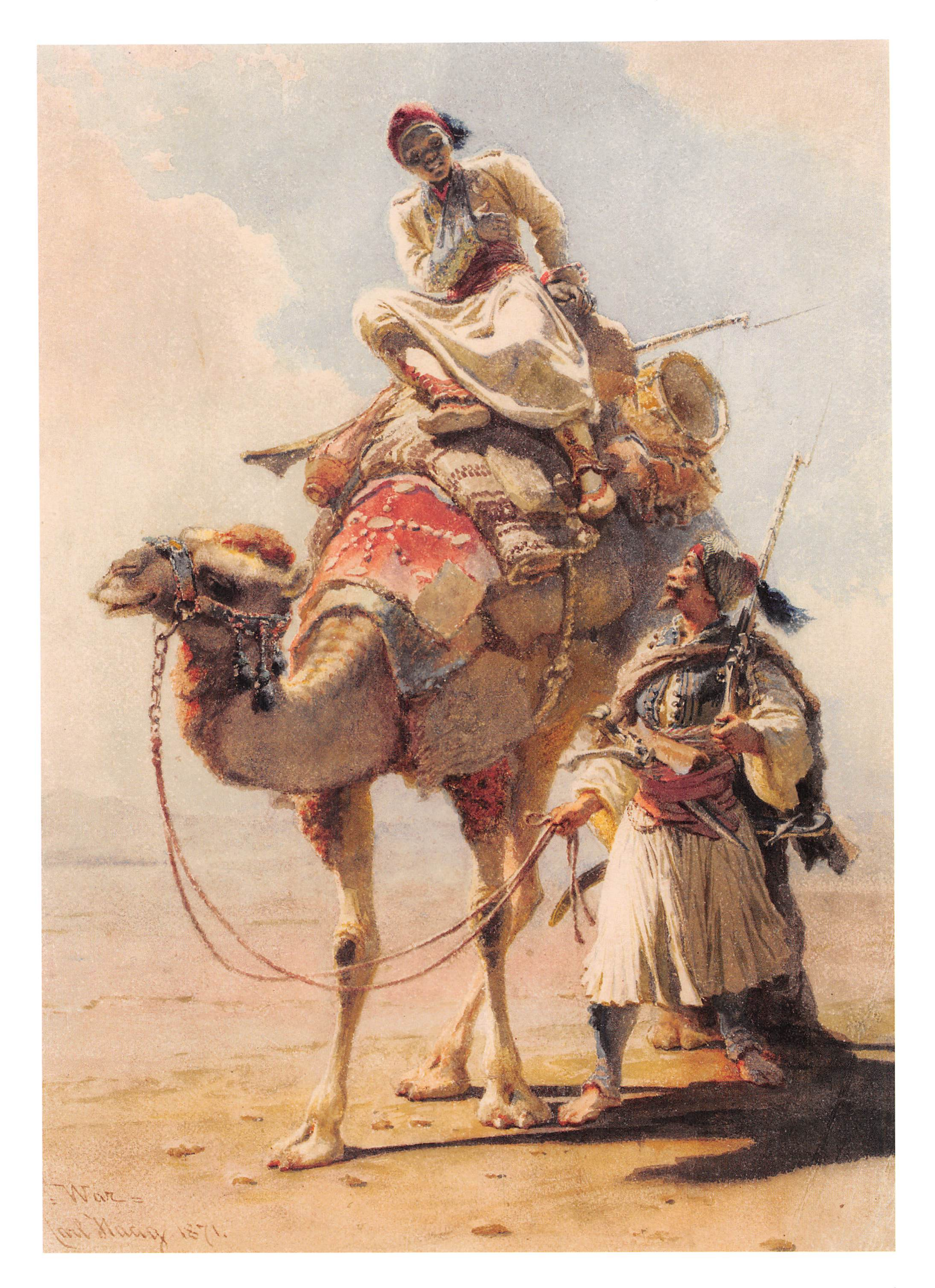
طبشور أسود على ورق أخضر خفيف

V&A: SD1175

«مشهد الجمل جعلني أتوق ثانية إلى آسيا الصغرى»، هذا ما قاله الشاعر لورد بايرون متنهداً، وهو يسجل في يومياته زيارة قام بها إلى معرض الحيوانات في «إكسيتير تشاينج» في شارع ستراند في لندن. هذا الحيوان الغامض كان مجرد رمز للصحراء بالنسبة إلى كثيرين في شمال أوروبا، لكن بايرون كان يعرف أفضل من ذلك. في الحقيقة كانت مشاهدة الجمل أمراً اعتيادياً في معظم الإمبراطورية العثمانية. فبالإضافة إلى أنه حيوان الحمل الأول في القوافل، فقد اعتمد البدو على الجمل لنقل بضائعهم وخيمهم بين مراعيهم الشتوية والصيفية. وهذا البورتريه هنا هو للجمل وحيد السنام، بينما كان الجمل ذو السنامين منتشراً في آسيا الوسطى.

بدأ إليجا والتون مهنته كرسام للمناظر الطبيعية الرومانسية في جبال الألب، لكن بعد زياراته إلى مصر في بدايات الستينات من القرن التاسع عشر نشأ لديه اهتمام خاص بالجمل.

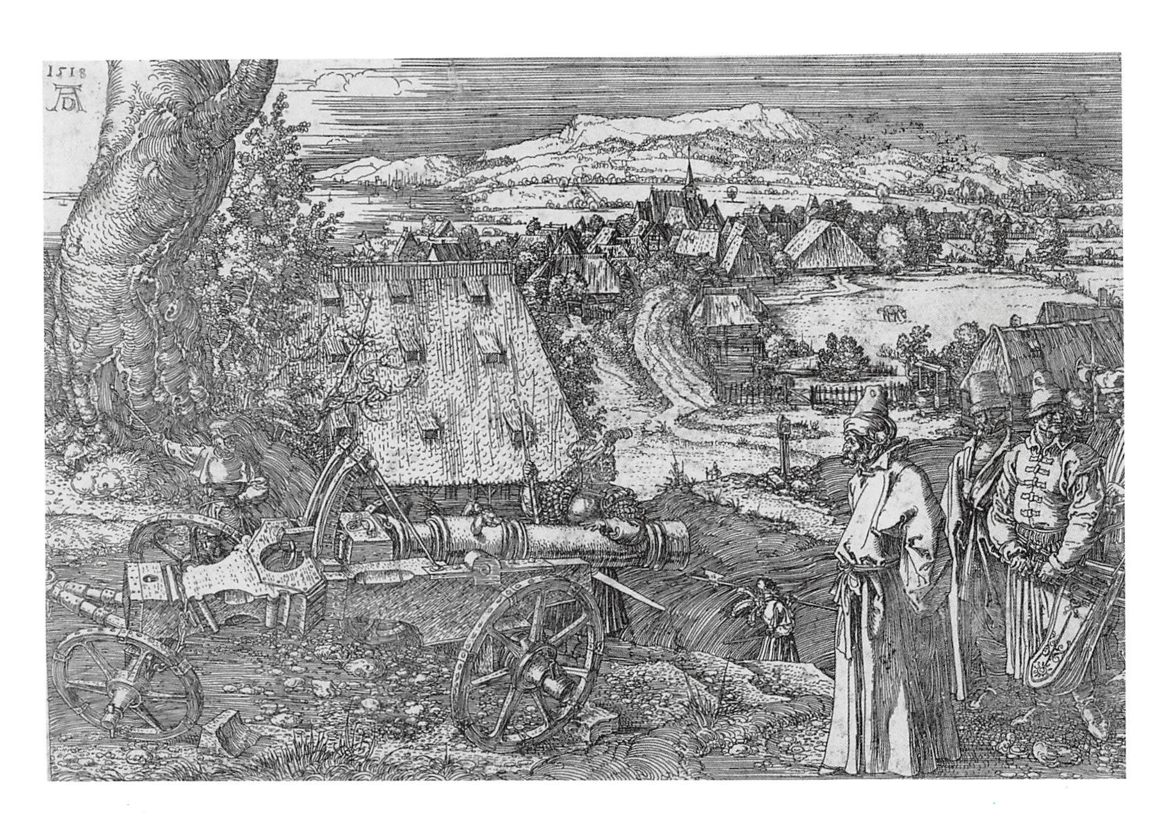
وبالإضافة إلى رسم العديد من الرسومات واللوحات المائية لمصر وشعبها ومناظرها الطبيعية، فهو أمضى ردحاً من الزمن في 1863–1864، في مخيم للبدو قرب القاهرة ودرس عادات الجمل وتشريحه. وفي العام التالي نشر كتابه «تشريح الجمل» والذي يقارن في تفاصيله بكتاب جورج ستاب «تشريح الحصان»، قبل زهاء قرن من الزمن. هنا يرسم تفصيلاً رقيقاً لرأس جمل يافع ذي رموش طويلة تحمي عينيه من الغبار المتأتي من ريح الصحراء.


- War -
Carl Haag 1871.

الحرب

لطالما كانت الحرب والتكنولوجيا المتعلقة بها المصدر الأساسي للإمبراطوريات. وقدكان العثمانيون أتباعاً للقائد العسكري عثمان في القرن الرابع عشر. وبدأ الغرب المسيحي يولي اهتماماً متزايداً بحركتهم وهم يتقدمون عبر آسيا الصغرى كمحاربين أشاوس. لكن كانت قوتهم الفعلية تكمن في قدرتهم على ابتكار أحدث التقنيات والاستراتيجيات الحربية وتنظيمها والتكيّف معها. وهم شكلوا تهديداً حقيقياً بسبب ما شاع عنهم من جمعهم بين الحماسة القتالية الذي تتمتع به أمة فتية، والإلمام بالمناهج المعقدة لفن الحرب. وتزامن تغلغلهم في أوروبا مع تطور الطباعة هناك في القرن الخامس عشر، لذا فقد أصبحت صور الدولة الصاعدة أكثر فأكثر تواتراً. وجرى توثيق ذلك السعي المستمر لتوسيع الإمبراطورية العثمانية بعد أن غزت أخيراً الإمبراطورية البيزنطية الضعيفة والمفتقرة إلى التنظيم، ثم هاجمت الإمبراطورية الرومانية في أوروبا الوسطى، وجرى توثيق ذلك جيداً بالصور والكلمات. ولم يكن الأتراك أقلّ قدرة على تنظيم تلك الأراضي التي غزوها وحكمها، واستعدوا لتوسيع غزواتهم عبر سلسلة من الحروب والتحالفات، وصولاً إلى أبواب فيينا في أواخر القرن السابع عشر. وفي مطلع القرن الثامن عشر توقف التوسع، وبات لزاماً على العثمانيين أن يخوضوا حروباً للحفاظ على الأراضي الواقعة تحت سيطرتهم، خاصة ضد روسيا التي كانت قوة إمبراطورية أخرى صاعدة.

وقد أدى تحالف الدولة العثمانية الهش مع دول المحور في الحرب العالمية الأولى إلى انهيار هذه الدولة (كما هو مصير جميع الإمبراطوريات في نهاية المطاف) مع انهيار المجهود الألماني الحربي في 1918. فانتهت السلطنة العثمانية، كما بدأت، عبر حرب مع إمبراطورية أخرى متداعية، وهي في هذه الحال بريطانيا وحلفاؤها. ومن المفارقات أن تركيا تحولت أخيراً إلى دولة علمانية جمهورية، خاصة عبر جهود جنرال فذ هو الجنرال كمال أتاتورك.



منظر طبيعي مع مدفع

1518

ألبريخت دورر (1471–1528)

تهشير على الحديد

V&A: E.579 - 1940

تتضمن أعمال دورر دائماً عنصراً من الغموض. وليست هذه الصورة المشوّشة لفرقة من العثمانيين المسلحين المتجهمين في قلب ألمانيا، وهم يفحصون بصرامة مدفعاً (زيّن بشعار نورمبرغ) استثناء. وقد وضعت تفسيرات عدة لهذا العمل، لكن دافع دورر الحقيقي للقيام به غير معروف. ولكن في وقت هذه الطبعة، بعد توقيعهم المعاهدات مع البندقية وهنغاريا في 1503، كان العثمانيون قد أوقفوا حملاتهم التوسعية في أوروبا. واستمر سلام صعب في الغرب حتى العام 1521، في حين انشغل العثمانيون بمقارعة عدو آخر، هم المماليك، وباحتلال سوريا ومصر. لذا من المحتمل وإن لم يكن منطقياً أن مجموعة من الجنود زارت بافاريا في 1517–1518 حيث رسم الفنان مشهده هذا.

يقود الفرقة العثمانية تركي، على الأرجح «طبقباشي»، أو قائد مدفعية، يرافقه حلفاؤه ومساعدوه من هنغاريا وولاسيا المحتلتين، ويتأكدون من جهوزية المدفع العسكرية. وهم يظهرون عمداً ربما بجانب مدفع قديم كان قد بات في حينه قطعة تنتمي إلى المتاحف. ففي الأثناء، في العام نفسه، كان راعي دورر الإمبراطور ماكسميليان الأول يدعو من جديد لحرب صليبية ضدّ الأتراك، وكانت المسبكة الإمبراطورية بالقرب من إينسبراك، تنتج مدفعاً أكثر تطوراً بكثير من هذا المصوّر هنا.

وبدوره أقنع السلطان سليم الأول صناع المدافع الأوروبيين للعمل في خدمته، وهكذا بدأت الترسانات التركية أيضاً تنتج مدافع أصغر حجماً وأكثر فاعلية من ذلك الفرنسي. فهي أكثر قدرة على الحركة وأشدّ فعالية في الميدان من مدفع الحصار ذلك (الأضخم استعمله وصممه الهنغاريون)، الذي استعمله الأتراك لدك جدران القسطنطينية عام 1453. وكان جزء كبير من نصرهم الحاسم في سوريا ومصر راجعاً إلى حسهم الماهر باستعمال الأسلحة الجديدة. ربما كان دورر يصور الخطر المحدق بالمسيحية عبر إظهاره اهتمام الأتراك الفائق بالمدفعية. و لم تكن حدود الإمبراطورية العثمانية في 1518 بعيدة عن فيينا أو البندقية، وبالتالي هذه الطبعة يمكن أن تكون تصويراً مبكراً لفصل من فصول السباق على التسلح.

وكانت صفيحة الحفر التي طبعت منها هذه الطبعة اختراعاً حديثاً بدورها. هذا المنهج في الطباعة كان أسرع وأبسط (لكن أكثر خشونة من حيث النتيجة النهائية) من منهج دورر الاعتيادي باستعمال الحفر على النحاس. وقد اشتق الحفر على الحديد من ممارسة تزيين الدروع الفولاذية من خلال طبع الأشكال المرسومة عبر طبقة من الشمع.



العائلة التركية
1497
ألبرت دورر (1471 – 1528)
حفر
V&A: 26794

هذه المحفورة المبكرة لدورر لا يمكن أن تكون مستندة إلى الرؤية المباشرة. ربما يكون قد رأى التجار الأتراك في البندقية، لكنه هنا يبدو أنه صور الأتراك كما تخيلهم هو ومعظم الناس في ألمانيا في أواخر القرن الخامس عشر. فهو يصور محارباً يضع العمامة، مسلحاً بقوس ونشاب (لكنه يحمل سهامه من دون الأوكلوت التركي أو الكنانة)، وفلاحة تركية تحمل طفلها، التي من شبه المؤكد أنه لم يرها. وتظهر المرأة حافية القدمين، وهي تعتمر عمامة رجالية، وتكسو جسدها بما يزيد عن العباءة بقليل. وهذه لا يمكن أن تكون تصويراً مباشراً بل من المحتمل أن تكون قائمة على وصف الرحالة للتركمانيين البدو في قلب تركيا. هناك النسوة كن يمشين غالباً من دون حجاب يغطي وجوههن، على عكس النسوة في المدن والبلدات. ربما كان دورر يصوّر ما ظنه المصدر الذي لا ينضب لقوة العثمانيين العسكرية؛ المحارب الشرس مع زوجته الصبورة وطفله.

Comterfactur des Turcken Obersten Aly Bassa genandt hie abgemalt Dem sein kopffist...

(تصوير حقيقي للضابط التركي مضروب العنق علي باشا)

1572

مجهول

طباعة خشبية ملونة على ورق متعدد الطبقات

V&A: E.912 – 2003

هذه الدعاية الرائعة والنادرة نشرت في ألمانيا على الأرجح بعد فترة قصيرة من النصر البحري الذي حققه الحلفاء المسيحيون على الأتراك في معركة «ليبنتو» في 1571. يظهر علي باشا القائد البحري التركي بالحجم الكامل، مرتدياً قفطانه من الصوف الفاخر والحرائر المطرزة. وتشير عباءته وعمامته وغطاء رأسه الطويل المزين بالريش، إلى علوّ رتبته. ورغم أنه يظهر حياً، ففي الخلفية تفصيل يظهر رأسه معلقاً على سارية. ونرى خلف علي باشا السفينة التركية التي أصيب فيها وتالياً ضربت عنقه. ويصف الشرح الألماني المرافق للرسم موت علي، وكميات الذهب الضخمة التي غنمت من السفينة، ويتحدث عن عون الرب. على الرغم من أن المعركة التي خيضت عن مسافات قريبة بين الجيشين كانت هزيمة للأتراك بحق فإن القائد الآخر أولوج باشا عاد آمناً إلى اسطنبول، وبعد فترة قصيرة أعاد بناء الأسطول. وبعد عامين قامت حملة يقودها أولوج باشا باحتلال قبرص وفي 1574 انتزع سنان باشا[1] تونس من الإسبان.

طبعات كهذه كانت تطبع وتباع بكميات كبيرة. وربما تكون خدمت كإعلانات توضع في الأمكنة العامة. وهي صممت للتوزيع الواسع وكانت بخسة الثمن، والمغزى منها واضح وبسيط. غالبية هذه الطبعات كانت تشترى كثيراً وتعامل بقلة اهتمام، وقلة منها بقي. هذه الطبعة طويت في فترة ما وربما وضعت في داخل كتاب وهذا ما وفّر نجاتها من الاندثار. وقد استعمل السطح الخلفي منها للقيام بعملية حسابية سريعة.

(1) سنان باشا (1506–1596): قائد عسكري عثماني من أصل ألباني.



اشتباك بطولي مع الأتراك، مع مشهد بلدة بعيدة
1710
جان بييتر فان بريدل (1683-1735)
ألوان زيتية على خشب الأرز
V&A: 547 - 1870

في بداية القرن الثامن عشر كان ما زال السلطان أحمد الثالث يحاول توسيع الإمبراطورية العثمانية باتجاه الغرب. وعلى الرغم من أنه لم يحقق هذا الهدف، فإن الفشل في احتلال فيينا في الحصار الشهير عام 1683 جسّد حدود قدرة الإمبراطورية على التوسع العسكري. أعلن السلطان الحرب على النمسا مجدداً عام 1715 وفي الأعوام التالية هزمت جيوشه مجدداً من خلال القيادة الخارقة للأمير إيوجين من سافوي في عدد من المعارك. وقد جرى توقيع معاهدة سلم في 1718 مع معاهدة «باسووروويتش»، وبالتالي حررت هنغاريا من الحكم العثماني. العثمانيون، رغم أنه ما عاد يقودهم السلطان شخصياً في المعارك، علقوا في مناهجهم الحربية التي كانت مذهلة سابقاً، لكنها أصبحت أقل فأقل فاعلية ضد قوى يقودها جنرالات معاصرون من أمثال الأمير إيوجين.

ولد جان بييتر فان بريدل في أنتويرب، لكنه انتقل إلى براغ في 1706 ليعمل لصالح الأمير إيوجين الذي كلفه برسم مشاهد قتال وصيد. أخيراً استقر في النمسا حيث تخصص في رسم مشاهد الفروسية مثل هذا المشهد. كان الجنرالات الناجحون يكلفون برسم صور مسرحية لانتصاراتهم ويُعدّ رسم مشاهد الحرب شعبياً منذ أقدم الأزمنة. على سبيل المثال هناك رسام أثيني قام برسم معركة ماراثون كانت تعرض في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد.



L`Insurrection de l «Institut Amphibie»
(البحث عن المعرفة)
من مجموعة من سبع لوحات بعنوان
«اسكتشات مصرية»
1799
جايمس غيلراي (1756/7–1815)
تهشير ملوَّن يدوياً
V&A: SP294.2

كان غيلراي ربما الأكثر موهبة وحذقاً وبالتأكيد الأكثر سخرية بين رسامي الكاريكاتور البريطانيين قبل القرن العشرين. فقد جمع معرفة خبيرة بضحاياه وفظاظة مرحة في تصوير عيوبهم، مازجاً بين التضخيم والتفاصيل الدقيقة. وبالتالي كانت وقاحة الجيش الفرنسي في محاولة غزو مصر، على فرض جلب فوائد الحضارة الفرنسية، هدفاً طبيعياً بالنسبة إليه. حين غزا نابليون مصر في 1798 أحضر معه مجموعة من العلماء الذين أسسوا *Institut d`Egypte*. كانوا مثقفين فكروا أنه يمكنهم توثيق مصر وتعليم المصريين أنماط العيش العصرية، أي أن يحولوهم في نهاية المطاف إلى مستعمرة فرنسية.

اثنان من أولئك العلماء يجري تصويرهم كاريكاتورياً هنا، ويظهران مع كتاب بعنوان *Sur l`education di crocodile*، الذي برهن أنه أقل من مفيد لواضعيه.

بطبيعة الحال لم يخدع المصريون حيال الأهداف الاستعمارية الفعلية وراء الحملة، وقاوموا بشراسة. وقد ساعدهم البريطانيون، خاصة الجنرال نلسن، الذي دمَّر الأسطول الفرنسي في أبو قير. في هذه الطبعة يرمز إلى المقاومة المصرية بالتمساح. وعلى الرغم من أن غيلراي لم يكن مهتماً بالدقة التشريحية هنا، فإنه لم يبالغ في تصوير شراسة هذه الكائنات الضخمة والذكية والخطرة، التي كان ما زال ممكناً العثور عليها على امتداد النيل والدلتا في ذلك الوقت.



وادي ظلال الموت
1855
روجر فنتون (1819–1869)
طباعة زجاجية على ورق ملحي
V&A: 64.858

امتدّت الإمبراطورية العثمانية يوماً إلى القرم، وهذه الصورة الغريبة المليئة بالفراغ تصور مكاناً بالغ الأهمية، بجوار سابون غورا خارج مدينة سيباستبول. نشأت حرب القرم (1854 – 1856) ظاهرياً بسبب نزاع معقد حول صلاحيات الأمكنة المقدسة في القدس المسيطر عليها عثمانياً. وقد جرت بين الروس وحلف من الإمبراطورية العثمانية وبريطانيا وفرنسا.

في هذه الصورة الدرب الشاق المليء بالحصى، الممتد بين تلال خفيضة جرداء، هو المكان الذي جرت فيه تلك البطولة الزائفة، هجوم لواء المشاة.

هذا الحادث النموذجي في العجز العسكري في مستوى عال من حرب القرم خلده الشاعر لورد تنيسون في قصيدته «هجوم المشاة» (1854)، وقد أسر مخيلة عامة البريطانيين. وتنتشر على الدرب القاحل كرات المدافع (القذائف) التي أطلقها الروس على الجنود البريطانيين الذين شنوا هجوماً انتحارياً في وجه المدافع. على نحو ما، بالنسبة إلى العين المعاصرة، يثير السكون المفروض في صورة فنتون الفوتوغرافية القشعريرة أكثر من إعادة تركيب المشهد من قبل رسام في خضم المعركة. من بين 637 شنوا الهجوم يقال إن 247 قتلوا أو جرحوا.

بيد أنه خلال الحرب، ماتت أعداد أكبر من الجنود بسبب المرض أو الإصابات التي أسيء علاجها.

كان روجر فنتون محامياً أصبح رساماً ثم مصوراً فوتوغرافياً نحو عام 1852. في تلك السنة سافر إلى روسيا والتقط صوراً لموسكو وكييف وسانت بطرسبورغ. في 1854 كلفه الناشر توماس أغنيو بالتقاط صور شبه رسمية للحرب، التي كان البريطانيون فاعلين فيها للمرة الأولى في أوروبا منذ الحروب النابليونية. بسبب الوقت الطويل المطلوب، والظروف الشاقة التي التقطت فيها هذه الصور، فهي بصورة أساسية طوبوغرافية وصور بورتريهات للجيش البريطاني.

على الرغم من هذه الصعوبات أنتج فنتون نحو 360 صورة عن الحرب. في عنوان الصورة كان (على غرار تنيسون في قصيدته) يشير إلى المزمور 23 من الكتاب المقدّس «رغم أني سرت في وادي ظلال الموت، فلا أخاف الشرير».

الحرب (راجع صفحة 87)
1871
كارل هاغ (1820–1915)
ألوان مائية
V&A: SD461

كان هاغ رساماً غزيراً وناجحاً بالألوان المائية لمواضيع سردية عامة وبورتريهات. ولد في بافاريا، وفي 1857 قدم إلى لندن، حيث طور تقنية رسم بالألوان المائية وكان بين الرعاة الذين يقدّرون عمله الأمير ألبرت والملكة فكتوريا. استمر هاغ برسم مواضيع شرقية أساساً لسنوات عديدة بعد زيارته إلى مصر وفلسطين وسوريا ولبنان في الأعوام 1858–1860. هذه اللوحة المائية واللوحة المرافقة لها بعنوان «سلام» هما مثالان من هذا النوع، رسمتا ليس قبل مدة قصيرة من عودته إلى مصر في 1873.

نرى الفتى قارع الطبل المصاب محمولاً على ظهر جمل في طريق العودة إلى المخيم، والمعركة القريبة يشار إليها من خلال الأسلحة التي يحملها الجنديان. ربما أراد هاغ أن يظهر التباين بين الفتى النوبي ببزة الجندي النظامي في الجيش المصري، والجندي الألباني الأكبر سناً، كالكثير من أمثاله كانوا يوظفون سابقاً كمرتزقة. هذه نظرة معقمة وعاطفية جداً للحرب (مع الأزياء الملونة وبالكاد وجود أي جرح)، ممكنة فقط قبل أهوال الحرب ذات الأسلحة الحديثة التي بصورة عامة طبعت نفسها في الوعي البريطاني المتعصب. وفي السنة التي رسمت فيها، كانت تجري الحرب الإسبانية البروسية في 1870 و1871.

وقد أرخى اعتماد هذه الحرب على القطارات لنقل جموع الجنود الضخمة ونقل الأسلحة الحديثة بظلاله على كل الحروب التكنولوجية مستقبلاً.

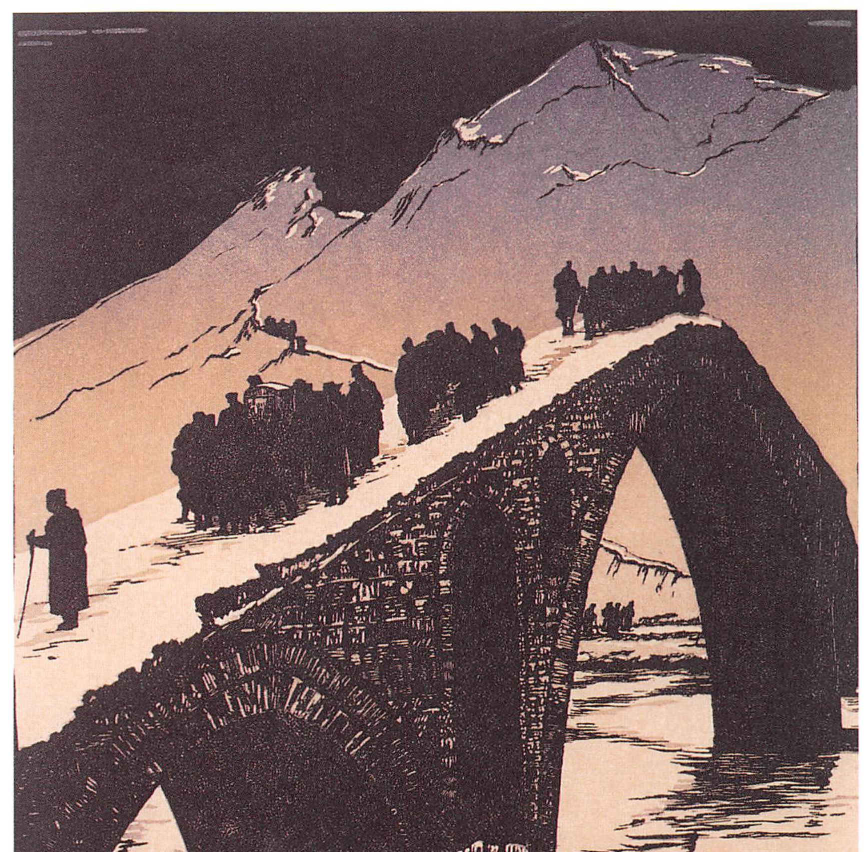
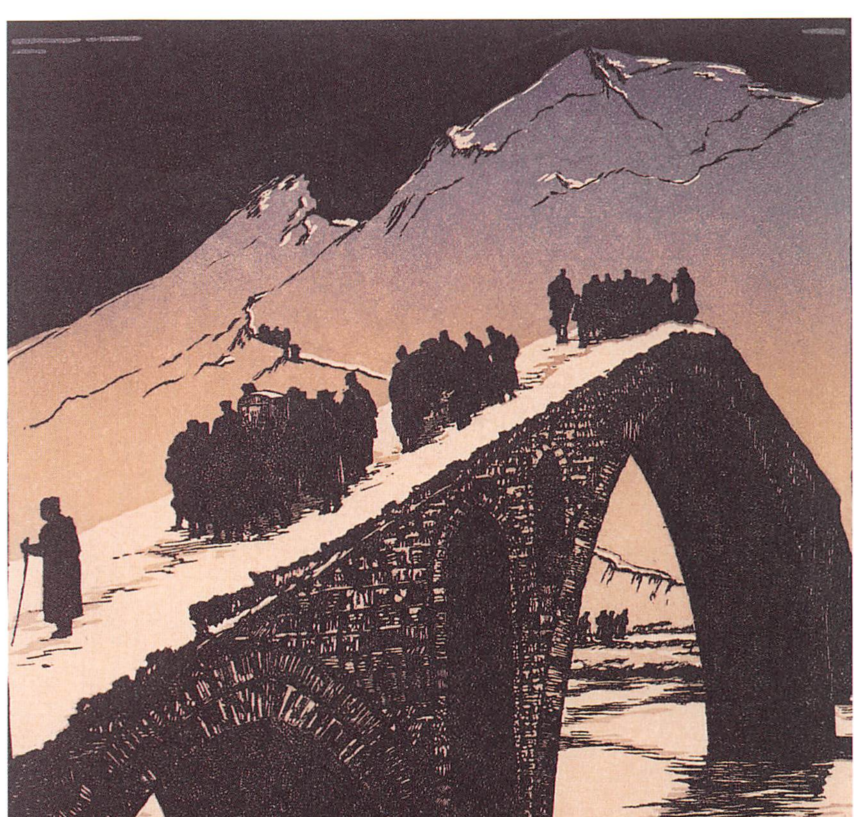
الانسحاب من صربيا (الصورة المقابلة، في الأعلى)
1916
روبرت جون جيبينغز (1889–1958)
طباعة خشبية ملونة
V&A: E.1832 - 1919

ترتكز هذه اللوحة على صورة فوتوغرافية رائعة التقطها مراسل حربي ونشرت في «أخبار لندن المصورة» في 15 يناير 1916. كان قائد الجيش الصربي المارشال بوتنيك يقود الانسحاب من ألمانيا عبر ألبانيا. وقد حمله جنوده على محفة فوق «جسر الوزير»، فوق نهر وايت درين. والتقطت عين جيبينغز الفنية الخطوط الحادة إنما الرائعة للجسر العثماني الحجري، فشكله المتكافئ هندسياً من دون حاجز كان سمة مميزة في الكثير من الجسور التي بناها المهندسون العسكريون العثمانيون في أنحاء صربيا وألبانيا وسائر الإمبراطورية. قلة من هذه الجسور باقية حتى اليوم بعد ما أعمله فيها الزمن والحروب والتحديث من خراب، حتى ضمن تركيا نفسها. المثال الأشهر، وهو موضوع مفضل لفناني الحفر، هو الجسر الواقع في «موستار» في البوسنة والذي دمر عمداً في القصف في 1993 وأعيد بناؤه أخيراً.

ويعزّز التلوين اليدوي الخفيف لهذا الكليشيه الخشبي الطبيعة الحزينة للموضوع. كانت الصورة في الصحيفة صادمة بما فيه الكفاية، لكن الحفار صنع شيئاً حتى أكثر تأثيراً من الفصل المأساوي خلال الحرب العالمية الأولى. جيبينغز نفسه خدم في الجيش وجرح في غاليبولي (غليبولو في تركيا المعاصرة)، ولكن مع أنه أنتج الكثير من اللوحات المحفورة للأبنية التي رآها في الخارج، فهو لم يرسم صوراً للحرب. كموضوع لأعماله الأولى، غالباً ما اختار جيبينغز الأشكال المظللة للعمارة لأنها تناسب بصورة خاصة الظلال الحادة التي تنتجها الكليشيهات الخشبية.

أول منظر للقدس، النبي صموئيل (رقم 2) (في الأسفل)

نشرت في 1920
جايمس مكباي (1883– 1959)
تهشير وحفر جاف
V&A: SP395



تمكن العثمانيون الأتراك، بعد أن تحالفوا مع الألمان في الحرب العالمية الأولى، من صدّ هجوم الحلفاء في جاليبولي في 1915، ودمروا القوة الاستطلاعية البريطانية في كوت العمارة في العراق 1916. لكن في نوفمبر 1917 تقدّمت القوات الاستطلاعية البريطانية في مصر وحلفائها، تحت القيادة الجديدة للجنرال اللنبي، والتفت حول القدس، وهزمت القوات العثمانية المستنزفة في سلسلة من المعارك. وبحلول 22 نوفمبر وصلت قوات اللنبي إلى أعلى تلة تشرف على القدس، على بعد نحو خمسة كيلومترات. وهذا كان الموضع الذي يحتمل أن يكون مكان دفن النبي صموئيل. بعد سلسلة من الهجمات المرتدّة من قبل الأتراك، تقدم الحلفاء ثانية وأسقطوا القدس في التاسع من ديسمبر. في 1098 رأى الصليبيون أول مشهد للقدس من تلال النبي صموئيل وأعادوا تسميتها مونتوجي (تل الفرح). وقد أعيدت بطبيعة الحال إلى اسمها السابق حين سيطر صلاح الدين على القدس في 1187.

رسم مكباي اللوحة الأصلية لهذا النسخة من الموقع. وحولها إلى محفورة كانت من مجموعة، نشرت أخيراً في 1920. مشهد الجنود في خندق ضحل تحت النيران، وحيث انفجار القنابل مرئي في السماء وأمام الخندق، هو الأكثر دراماتيكية في هذه السلسلة. إلى اليسار على قمة التلة نرى جامعاً يعود إلى القرن الثامن عشر تضرر في القتال. وأثبتت تقنية الحفر والحبر الجاف، مع التأثير الذي تحدثه من الخطوط الرفيعة وضبابية التفاصيل، أنها مناسبة لموضوع الحرب المعاصرة. كان جايمس مكباي رساماً وحفاراً ناجحاً تعلم على نفسه. وحتى العام 1910 عمل في مصرف في أبردين. وقد عين فنان الحرب الرسمي مع القوات البريطانية الاستطلاعية في مصر 1917، وعاد من الأراضي المقدسة مع عدد كبير من الرسومات والألوان المائية تتضمن بورتريهات للجنرال اللنبي والأمير فيصل وت. إ. لورنس، والكثير منها الآن في المتحف الإمبريالي الحربي في لندن.


S Cath
arine
Castelle
noue
MOSQVE
MOSQVE
Domus Alexandri Magni
Ganophalo
ANEVM MARE

التجارة

يعتقد كثير من علماء الأنثروبولوجيا اليوم أن التجارة لعبت منذ بداية المجتمعات الإنسانية دوراً أساسياً في انتشار الأفكار والحضارة. والظاهرة المتكررة على مرّ التاريخ هي أن التجارة على نحو ما غالباً تستمر حتى وإن استمر حكام الدول التي ترتبط بعلاقات تجارية في شّن الحروب ضد بعضهم. وغالباً ما تبغض طبقة المحاربين التجار دون وجه حق. في بريطانيا على سبيل المثال أدى هذا التحيز ضد التجار إلى النهب المخيف لإنجلترا الفيكتورية حيث لم يكن الانغماس في التجارة من سمات النبالة. كانت الملكية واستغلال الأرض والسكان أموراً مقبولة، أما التجارة والصناعة فلم يكونا كذلك. وسوء التقدير في ذلك يُرى في ازدهار بريطانيا (وبالتالي المجتمع البريطاني) الذي نهض مباشرة من التجارة البحرية. كما نشأت الثروة الهائلة للبندقية وبالتالي تمويل ثقافتها، نشأت من التجارة مع مصر وتركيا وسوريا.

في عام1581 ضمنت الملكة إليزابيث الأولى بذكاء للشركة التركية، وهي مجموعة من التجار الإنجليز، الحق الحصري في الاتجار مع العثمانيين. واستمرت التجارة البريطانية مع انقطاعات خفيفة طوال 333 عاماً حتى إعلان الحرب العالمية الأولى في 1914 (وقد استعيدت العلاقات التجارية ما إن أعلنت الجمهورية التركية في 1922) وعنى وجود جاليات من عائلات التجار مع امتيازات خاصة ضمنها السلطان أن التجار كانوا أكثر الزوار الأوروبيين إلى الإمبراطورية العثمانية. (للاطلاع على لمحة عن العلاقات التجارية التركية البريطانية انظر إلى بورتريه السيد ليفيت التي رسمها ليوتار في الصفحة60). وكنتيجة لذلك، فقد استعملت صور الأتراك للترويج للسلع التي يتاجرون بها، ولاسيما البن والتبغ. وإلى جانب هذه السلع تمّ تبني بعض عادات الأتراك، خاصة ثقافة المقهى (كمقابل للحانة) كمكان للقاء التجار وتبادل المعلومات فيما بينهم. كانت لذلك نتائج كبيرة على المستقبل، ليس أقله لأن المقاهي الأولى في لندن أمنت أمكنة للتجارة المتزايدة في الأسهم.



مناظر للقاهرة والنيل وأهرامات الجيزة
1520–1510
فنان مجهول على الأرجح إيطالي
قلم حبر وألوان مائية وجواش على الورق مع علامة مائية إيطالية من بدايات القرن السادس عشر
V&A: SD1237

هذه التصاوير غير المعتادة ليست من رسم فنان محترف، وبالتالي تبدو مختلفة عن معظم الرسومات الإيطالية التي بقيت من تلك الحقبة. ربما يكون سجل رحالة عن الحج، أو رحلة تجارية أو دبلوماسية. وقد أسست البندقية اتفاقيات تجارية منذ وقت طويل مع السلاطين المماليك الذين حكموا القاهرة منذ 1250. وصدَّروا الكثير من السلع وأهمها الزيت والعبيد والصوف والحرير والأقمشة والزجاج (بما في ذلك قناديل المساجد). وفي المقابل استوردوا بصورة أساسية البهارات التي كانت قيمة جداً بحيث أنها كادت تصبح نوعاً من العملة.

كانت التجارة مع مصر تنظمها جمهورية البندقية بحرص، وكان يُسمح للحجاج إلى الأراضي المقدسة (التي تضمنت مصر) بالحجز على متن السفن التجارية. في 1512 أرسل مبعوث خاص هو دومنيكو ترفيسان من البندقية إلى القاهرة لكي يعيد التفاوض على شروط التجارة ولتأمين إطلاق إيطاليين تسببوا باستياء السلطان.

على الرغم من أن وصف (رسم) الإسكندرية والنيل والقاهرة بدائي، فإن الأبنية والأنصاب يمكن تبينها في الأمكنة الصحيحة نسبياً. والقناة المائية التي هي سمة دائمة لمشهد القاهرة أعاد ترميمها السلطان الغوري في 1508.



الإسكندرية

الرسم 56 من كتاب جورج براون وفرانز هوغينبيرغ

Civitates orbis terrarum de praecipuis totius universi urbibus, liber secundus…

1580

فرانز هوغينبيرغ (قبل 1540 – 1592)

تهشير ملون يدوياً

V&A: SP113

تبدو أولى الخرائط المبكرة طريفة اليوم، لكنها كانت تلبي احتياجات التصوير والمعلومات التي يحتاج إليها التجار وغيرهم من الرحالة قبل القيام برحلتهم. وقد تبنَّى صناع الخرائط تقنية النقش منذ العام 1500 تقريباً، لكنهم في البداية احتفظوا بأعراف الخرائط المرسومة يدوياً. وكانت هذه المناظر الشاملة للمدن أقرب في روحيتها للرسوم التخطيطية، فتقدم معلومات عامة وتؤكد على الملامح المهمة في المدينة أو على الأقل تلك المهمة بالنسبة إلى الزائر كما هي الخرائط السياحية في أيامنا هذه.

تمثيل المدينة فيه عنصر كبير من الخيال. تتضمن هذه الصورة البانورامية الملامح والأنصاب المهمة (بصورة خاصة عامود بومباي ومسلات كليوباترا) فالمشهد يقع في منظر واسع، تلوح فيه الأشكال الرمزية للسكان وفي هذه الحالة للجمال بشكل كبير. سفن لا تحصى اتخذت مكان الأشكال الاعتيادية في المقدّمة للتأكيد على الأهمية البحرية للإسكندرية. وربما تفسر العلاقات التجارية الوثيقة بين مصر والبندقية في القرن السادس عشر لماذا قلنا إن المشهد الأصلي الذى نسخ عنه هوغينبيرغ طبعته قام به إيطالي على الأرجح.

«مدن العالم» كان أطلس خرائط المدن والمشاهد المرافق لأطلس أورتيليوس ثياتروم أوربيس تيراروم (1570)وقد تكوَّن في النهاية من ستة مجلدات نشرت بين 1572 – 1618، في طبعات عديدة، خاصة في كولونيا. الكثير من الصفائح كانت نسخاً عن رسمات للفنان الطبوغرافي جوريس (أو جيورج) هوفيناغل (1542–1600)، لكن يبدو هذا النموذج قائماً على حفر إيطالي غير معروف، وقد أعيد رسمه وحفره لهذه الطبعة من قبل هوغينبيرغ.

تاجر إلى جانب صندوق من البن
1780
رسام مجهول، ربما من المدرسة البريطانية
قلم حبر وألوان مائية على رسم بالرصاص
V&A: SD1307



ربما كانت هذه اللوحة المائية تصميماً لرسم تصويري في كتاب أو مجلة ما أو نوعاً من بطاقة التعريف بمهنة أو حتى علامة تجارية مصورة للإعلان. ارتبطت القهوة، في أذهان المستهلكين الأوائل بأصولها العثمانية. هذه الصورة لتاجر قد تكون مشتقة من دراسة حول زي تاجر من سميرنا (إزمير حديثاً). هذا الصندوق يحتوي على علامة «بن» على جانبه بجانب الرقم 100 وهي على الأغلب علامة الوزن.

القهوة، التي كانت مشروباً محلياً في اليمن، قد غزت اليوم العالم بأسره. تاريخ استعمالها الأول مغلف بالأسطورة، لكن يفترض أنها استعملت من قبل الدراويش لمساعدتهم على التأمل. الحبوب التي تستورد من موخا على الساحل العربي وصلت إلى اسطنبول في 1543. و لم يكن يعرف السلاطين في البداية ما يفعلونه بهذا الشراب المنبه (لأنه غير مذكور في القرآن) وحاولوا منعه لوقت. وقد واجهوا المشكلة عينها مع التبغ الذي وصل في 1601.

جلب التجار الأتراك عادة شرب القهوة إلى أوروبا، وافتتحت المقاهي في أوكسفورد ولندن في منتصف الستينات من القرن السادس عشر، فقد فتح تاجر يدعى باسكوا وهو روسي من إزمير رأى المقاهي شخصياً، فتح مقهى في كورنهيل في مدينة لندن. وأصبحت المقاهي التي قدمها التجار أمكنة رائجة للقاء، وأمنت بيئة للنقاش التجاري والثقافي والسياسي، مقرونة بالصيرفة الحديثة وأنظمة التأمين.

رغم أن المقاهي الأولى في بريطانيا بدت ذات ديكورات بسيطة، على عكس مثيلاتها المزخرفة في تركيا، كان هناك إشارات رمزية إلى أصولها. كان النُدُل يعتمرون أحياناً الطرابيش، وكانت اللافتة المعلقة في الخارج تمثّل غالباً رأس سلطان. بحلول القرن التاسع عشر يقال إنه كان هناك 57 «رأساً تركياً» في مقاهي لندن.

الأخفاف
1804
وليام مارشال غرايغ (توفي في 1827)
حفر تهشيري مع بودرة الإسفلت
مكتبة غولدهال



تظهر هذه الطبعة تركياً عثمانياً يبيع الأخفاف خارج سومرست هاوس في شارع ستراند بلندن. وقد أعيد نشرها في كتاب «لندن المعاصرة» وهو دليل نشر عام 1804 من قبل ريتشارد فليبس من سانت بول تورشيارد، مدينة لندن. في ذلك الكتاب ثمة هذا الوصف للوحة:

–الأخفاف
هذا رسم لرجل تركي يرتدي الزي المعتاد لأبناء جلدته، كان يبيع الأخفاف العربية في ستراند وشيبسايد وكورنهيل (خلال ساعات التسوق) لعدد كبير من السنوات. وكان يمشي في هذه الشوارع الرئيسية. وهناك غيره من باعة الأخفاف خاصة في السوق الملكي، وهم من اليهود المعروفين بإلحاحهم في البيع، في حين لا يلجأ التركي إلى أي وسيلة إقناع سوى عرض الخفّ. وتباع الأخفاف بشلن واحد وستة بنسات لكل فردة وشلنين للزوج وهي من كل القياسات والألوان.

تلي ذلك ملحوظة حول سومرست هاوس، موقع التاجر الجوال في الصورة. الصورة مشتقة من لوحة مائية، وهي واحدة من عشرة رسمها وليام مارشال غرايغ، وقد حصل عليها متحف فكتوريا وألبرت في 1874. والمجموعة تحمل عنوان «صيحات شارع لندن» وتظهر تجاراً عدة يبيعون سلعهم في شوارع لندن.

لم يكن التركي بائعاً معتاداً في الشارع، ويبدو أنه تاجر فطن. فهو يستغل مظهره الشرقي، وحتى إنه يحتفظ في وجه المنافسة القوية بوجه رصين و«ورع» وهو الذي يعتقد شعبياً أنه يمثل التجار الأتراك.

كانت بالتأكيد عادته، لكن يبدو أنه لم يكن مستعداً لتغييرها. وعلى أي حال كان يبيع أخفافاً مغربية غالية الثمن (الإشارة إلى نوع من الجلد وليس المقصود أنها من المغرب) مستوردة فرضاً من تركيا مباشرة للصيارفة والتجار الأثرياء بسعر شلنين، من دون التعقيدات المرتبطة عادة بوجود متجر (كان العامل يتقاضى مبلغ شلن في اليوم في 1804).

أياً تكن الخيالات التي تراود الزبائن الذين ينتعلون أخفافهم ويسترخون في منازلهم، ربما وهم يدخنون، تتعزز بمعرفة أن هذه الأشياء اشتريت من تركي أصلي.

كان غرايغ عادة مصور كتب ونقاش، ويبدو أنه كان قادراً على رسم كل شيء، بما في ذلك التصاميم لعلب النشوق ورسم البورتريهات المصغرة.

وقد رسم باهتمام سلسلة «لندن ستريت كرايز»، التي تظهر شخصيات فعلية تبيع سلسلة من السلع مفاجئة وغير متوقعة أحياناً أمام معا لم لندن، تنافس سلسلة صيحات الشوارع المألوفة التي وضعها فرانسيس ويتلي والتي كان رسمها في العقد السابق.



مجال المخيلة

بعد دخول الطباعة إلى أوروبا في القرن الرابع عشر، ارتفع الطلب على التصاوير التي تغذي مخيلة القراء. وكان الفنانون يجنون رزقهم من تصوير أي ناحية من نواحي البلاد العثمانية أو الثقافة التي كانت مطلوبة أو يجري التكليف بها من قبل الناشرين وتجار المنشورات. بيد أنه في أحوال كثيرة لم يكن هناك رغبة في الدقة الطبوغرافية أو الملاحظة الدقيقة، بما أن الجمهور بدا راضياً عن الصور التي تؤكد العالم التصويري الذي شكلوه في مخيلاتهم أساساً. فقد زود المصورون (كثر منهم لم يغادروا أوروبا) الجمهور الفضولي بالصور التي يشتهيها، وليس بما يريدهم المراقب ذو الميل العلمي أن يروه اليوم. ولإنصاف هؤلاء المصورين فقد وفروا بالفعل صوراً مباشرة نسبياً للأحداث أو تصاوير لمشاهد ترافق النص المكتوب حين يتطلب الأمر ذلك.

في بعض السياقات كان ينبغي بكل بساطة إطلاق العنان للمخيلة، لأنه لم يكن هناك طريقة أخرى. على سبيل المثال لا أحد في القرن التاسع عشر كان يعرف شكل الأراضي المقدسة وساكنيها في زمن السيد المسيح وما قبله، وبالتالي فالمناظر المعاصرة لفلسطين ومصر والمجتمع ما قبل الصناعي للمواطنين العثمانيين كان ينبغي تحويلها ووضعها مكان نمط العيش البطريركي في العهد القديم. كانت تصاوير أرض التوراة (مناظر الإيمان) شائعة جداً بين مرتادي الكنائس في القرن التاسع عشر، وإن كان الكثير من تلك المناظر خرافياً.

كان هناك أيضاً طلب على مجالات مخيلة شديدة الاختلاف، كما في الفكرة الأوروبية المديدة عن الجارية في الحريم المتخيل. كما في بريطانيا الفيكتورية، فإن التفاصيل الحميمة للحياة العائلية كانت من المحرمات و لم تكن تناقش البتة مع الغرباء، لذا كانت الحياة العائلية للعثمانيين العاديين مساوية من حيث لغزها بالنسبة إلى الغرباء. عادة كانت الخيالات عن السلطان تبنى على هذا الجهد، وكان بعض المصورين سعداء بتقديم الصور الإيروتيكية لجمهورهم. وقد انتهت ثيمة الجارية أخيراً في القرن العشرين بعد أن فقدت كل صلة لها بالواقع.



مملوكي من حلب

1823–1810

وليام بايج (1794–1872)

ألوان مائية

V&A:SD724

سيطر المماليك (وهي كلمة تعني حرفياً المملوكين أو العبيد) على مصر من 1250 حتى االغزو العثماني في 1516–1517، ولكن حتى في ذلك الحين ظلوا يحكمون مصر لصالح الإمبراطور العثماني ويدفعون الخراج. في الأصل كانوا طبقة عسكرية من العبيد السابقين الذين يخدمون سلاطين مصر .. فتيان صغار، خاصة أتراك قبجاق[1] من مناطق واقعة إلى شمال البحر الأسود، كان يجري شراؤهم من تجار الرقيق ثم تمرينهم كمحاربين من قبل الأجيال السابقة من الجيوش أو القادة المملوكيين. وكان يطلق سراحهم حين يبلغون سن الرشد، ويمنحون جواداً وسلاحاً ويعملون تحت إمرة سادتهم السابقين.

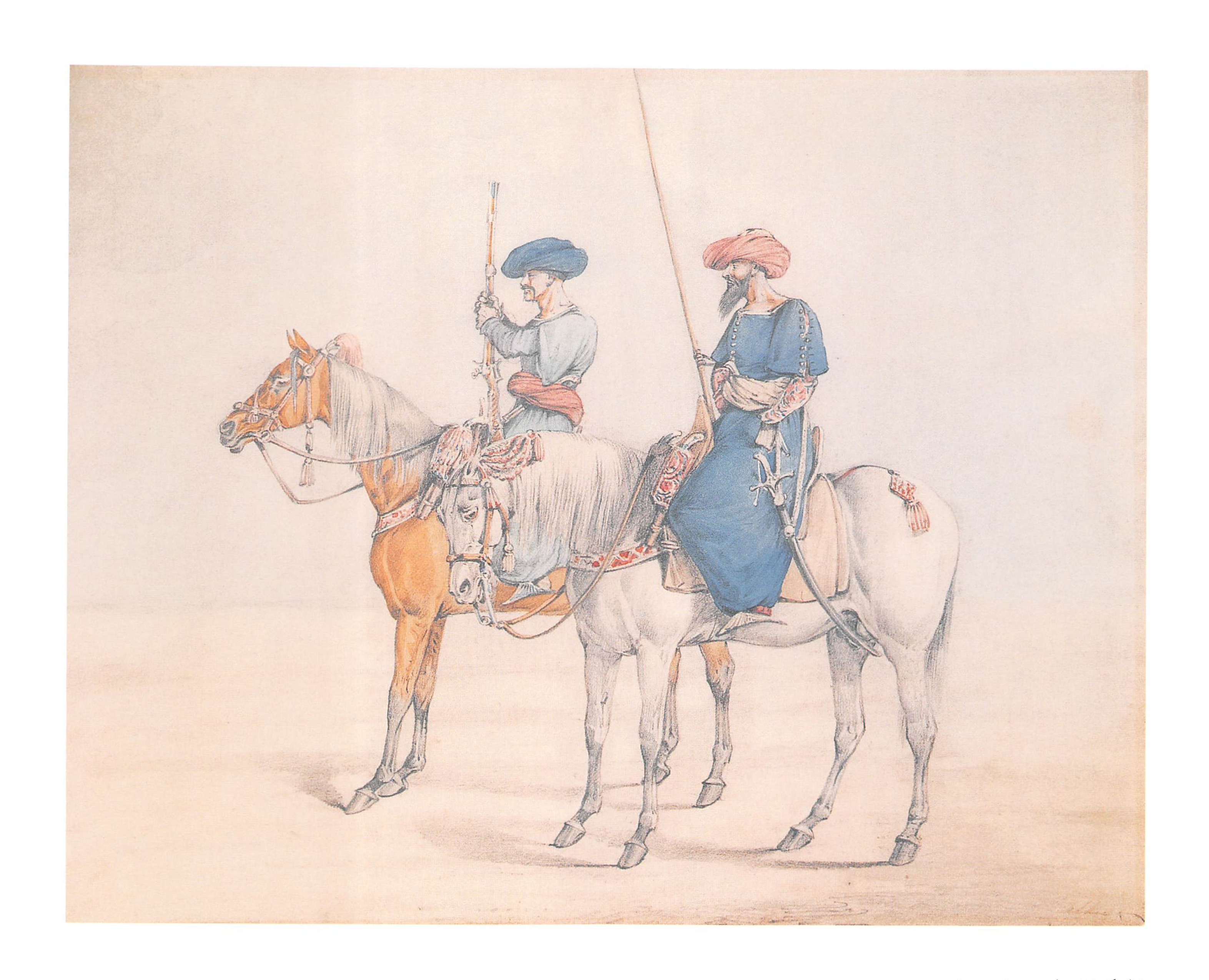
في 1250 استولت مجموعة من قادة المماليك على السلطة من الأيوبيين، وحكمت مصر، حتى ما بعد الغزو العثماني، وصولاً إلى غزوات نابليون في 1798. وفي ظل المملوك الظاهر بيبرس هزموا حتى المغول في معركة دموية. ورغم أنهم ظلوا حتى النهاية فرساناً شجعاناً، فقد تدهورت سلطتهم تدريجياً. إذ ضعف الاقتصاد المصري بفعل صعود المنافسين الأوروبيين والدروب التجارية الجديدة وعبر الأوبئة القاتلة. بعد النجاة من غزو الفرنسيين وثم البريطانيين استمر المماليك. ولكن بعيداً من بعض الناجين، فقد أبيد الأكثر سيطرة أخيراً في 1811 في مجزرة ارتكبها حاكم مصر الجديد الجنرال الألباني محمد علي.

هذه اللوحة هي واحدة من 21 لوحة تصور الأزياء التي كانت تهدف إلى أن تكون رسوماً تصويرية في كتب، والتي رسمها بايج وهي موجودة ضمن مجموعات المتحف. وهي تظهر رعايا عثمانيين من مختلف الطبقات والوظائف ومن الجنسين.

وقد صور بايج بتفصيل رائع أزياءهم المزخرفة خلال السنوات الأخيرة التي سبقت الإصلاحات التحديثية التي قضت بثبات على الكثير من الأشكال التقليدية على صعيد الملبس والسلوك. ليس معروفاً بوضوح كم كان عدد المماليك الذين نجوا من مجزرة محمد علي في 1811، لكن تفاصيل زي هذا الفرد توحي أن بايج رأى هذا الناجي رأي العين.

على عكس شغف ألكن بالجياد (انظر الصفحة المقابلة)، ركز بايج اهتمامه على الأزياء الرائعة، التي تتضمن وشاحاً مطرزاً حول الخاصرة وعمامة مميزة. الشيء الوحيد الذي يوحي أنه فارس هو الرسن الذي يمسكه والرمح الطويل جداً الذي منح المماليك هيبتهم في المعارك.

(1) قبيلة تركية قديمة أعطت اسمها للسهوب التي تقع في جنوب روسيا، وكانت المصدر الرئيسي للرقيق (المماليك) في القرن الثالث عشر (المترجم).



مملوكيان على جواديهما
1827
هنري توماس ألكن (1785–1851)
رسم بالرصاص وألوان مائية
V&A:SD17

على الأرجح أن هنري ألكن لم ير في حياته مملوكياً، لكن هذا لم يعن الكثير لزبائنه. فما أرادوه هو تصوير جذاب للفرسان المشهورين وحيواناتهم النبيلة. من الصعب أن نفهم الآن، في عصر المحرك ذاتي الاحتراق، استمرار هوس القرن التاسع عشر بالجياد. كانت متاجر بيع المنشورات الخاصة بالرياضات شائعة وكانت تتضمن شتى أنواع تصاوير الجياد، وصور الجوكي، والفرسان المشهورين، والصيادين، أي كل ما له علاقة بالجياد.

كان ألكن فناناً وطباعاً نشر أولى مطبوعاته تحت الاسم المستعار بن تالي هو، ومضى قدماً ليصبح ربما أشهر صانع للمنشورات الرياضية المصورة.

كانت بورتريهات الجياد والفرسان تحظى بتقدير أعلى من البوتريهات التقليدية الأخرى. على سبيل المثال كانت تباع حفرية منقولة عن بورتريه لتوماس لورنس بسعر جنيهين. وكانت مجموعة من ثماني طبعات نقلت عن ألكن من قبل الطباع نفسه تباع بخمسين جنيهاً، وهو مبلغ ضخم في القرن التاسع عشر.



امرأتان درزيتان إحداهما تعتمر الطنطور
1830 - 1820
رسام مجهول، المدرسة البريطانية
قلم حبر بني
V&A:SD1309

كان لباس الرأس الغريب هذا الذي ترتديه بعض اللبنانيات يجذب فضول كثير من الرحالة. وقد كتب آر آر مايدن عنهن في العام 1829:

ترتدي النسوة بوقاً يمتد من جبينهن ويكون مدبجاً بخيوط الذهب والفضة وأحياناً برقاقات القصدير. وقد رأيت واحداً على رأس شابة متزوجة بالقرب من دير القمر من الفضة الخالصة. وحاولت أن أقنعها بأن تبيعني واحداً آخر أرتني إياه من النحاس الخالص لكنها قالت لي إنها تفضل الانفصال عن رأسها على الانفصال عن بوقها: ويعبر هذا اللباس عن التعبير التوراتي «ارتفع قرني بالرب» (سفر صموئيل الأول، 2: 1). وهو بلا شك لباس قديم جداً.

وعلى الرغم من أنه اختفى تقريباً بمنتصف القرن التاسع عشر فإن الطنطور كان يرتدي منذ زمن قديم من قبل النسوة الدرزيات والمارونيات الموسرات، وكانت العروس تضعه كعلامة على أنها متزوجة. ونادراً ما كانت ترتديه صغيرات السن، ما لم يكنّ من أصول نبيلة. وكانت تقضي العادة بأن يقدم الزوج الطنطور لعروسه يوم الزفاف. وقد حاول الدارسون أن يفسروا أصله، وعقدت مقارنات مع أردية رأس أخرى طويلة، مثل «الهنين» الذي كانت تعتمره في فرنسا النسوة البورجنديات النبيلات في الستينات من القرن الرابع عشر. واقترح آخرون أن له أصلاً مونغولياً، لكن الافتقار إلى الوثائق يجعل أصله غير أكيد.

هذا الرسم المتقن هو لرسام محترف، على الأرجح مصور كتب بريطاني من العشرينات من القرن الثامن عشر، ما زالت هويته مجهولة مثل الطنطور نفسه. وربما كان الهدف من هذه الصورة أن تكون تصويراً في كتاب للأزياء.



داخل مقهى تركي، القسطنطينية
1838
توماس ألوم (1804–1872)
ألوان مائية
V&A:SD19

أعيد نشر هذه اللوحة المائية ككليشيه تصويري في كتاب القس روبرت والش «القسطنطينية ومشاهد الكنائس السبع في آسيا الصغرى» الذي نشر في 1838. وفقاً لنص والش المرافق لهذه الصورة «فإن المقهى هو شيء بالغ الروعة والتركي يسبغ عليه كل مفاهيم الروعة والأناقة كمكان تسليته المفضل (ص 59). هذا المقهى نموذجي لأسلوب الروكو التزييني التي بنيت وفقاً له معظم هذه المقاهي. كانت مؤطرة بأضلاع خشبية ، والديكورات الداخلية من جدران و ملابس منقوشة ومطلية وغالباً مزودة بنوافير صغيرة مزخرفة لكي تبرد الجو صيفاً. هنا يمكن للزبائن شرب قهوتهم بينما يستمعون إلى الموسيقى، ويحلقون ذقونهم ويدخنون نرجيلتهم، ويستمعون إلى الحكايات، ويلتقون الأصدقاء أو يجلسون للاسترخاء فحسب. بما أن هذه الأمكنة كانت تصنع من الخشب، فقد كانت هشة أمام النيران الرهيبة التي كانت تشتعل غالباً في اسطنبول. ومن المشكوك فيه أن يكون قد بقي أي مقهى روكو خشبي من القرن التاسع عشر.



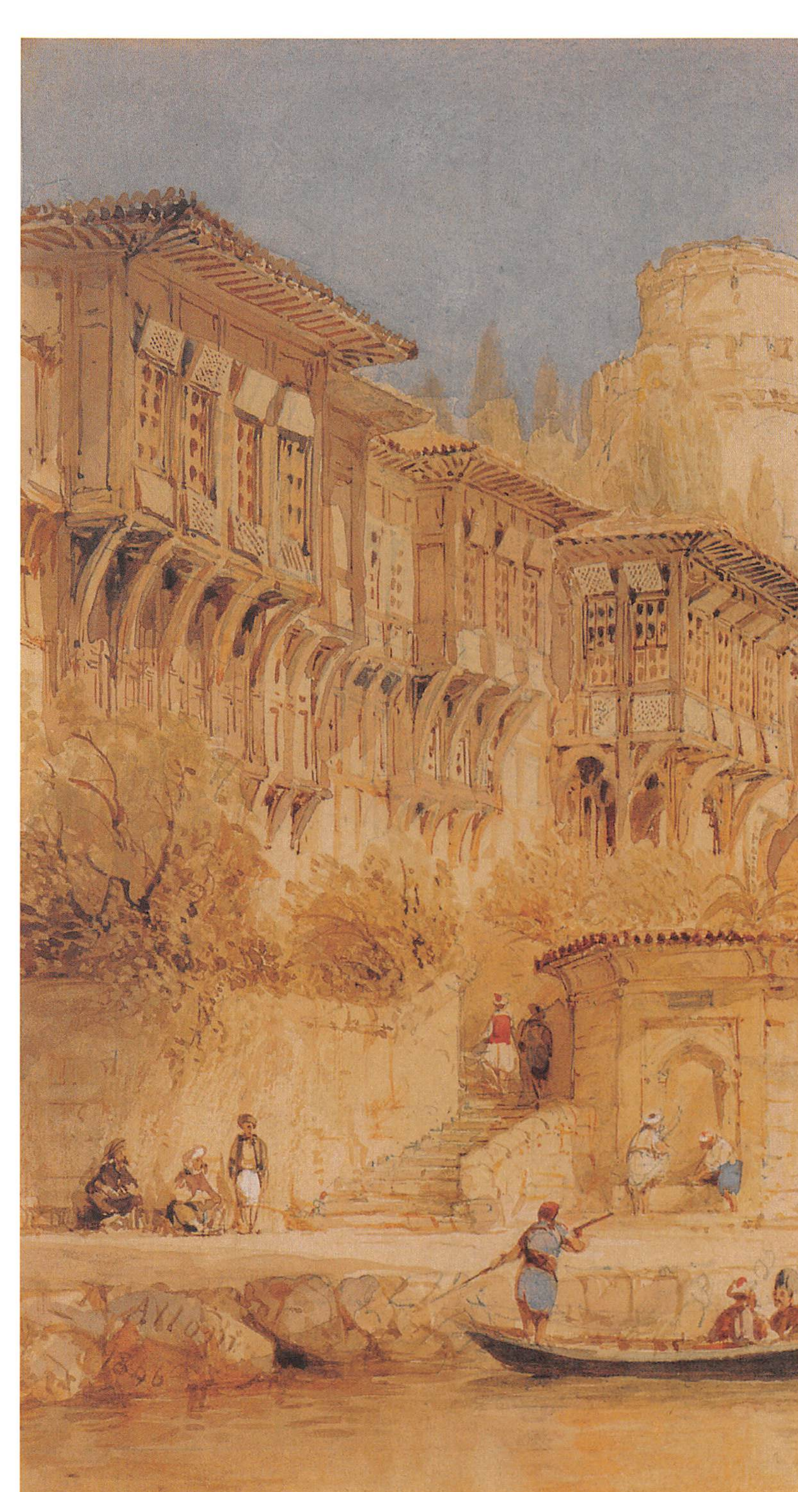
منزل صيفي وقصر أوروبا على البوسفور

1846

توماس ألوم (1804–1872)

ألوان مائية

V&A:SD20



رسم الكثير من الفنانين شواطئ البوسفور التاريخية، تلك القناة الضيقة العميقة بين أوروبا وآسيا. وكان أحد المواضيع المفضلة الحصن الرومانسي العائد إلى القرون الوسطى لروملي حصاري (قلعة أوروبا) الذي بناه محمد الثاني قبل بضعة أشهر من غزوه للقسطنطينية في 1453. وهو يهيمن على الجزء الأضيق من المضيق، مقابل نظيره على شاطئ آسيا، قلعة أناضول حصاي، الذي يرى في أفق اللوحة. وقد قام ألوم بتوأمة بصرية بين شرفات القلعة والمشربيات الخشبية للبيوت أو اليالي (بالتركية)، التي كانت قبل قرن ونصف ملمحاً مميزاً للقرى على طول البوسفور.

مع أنه تمرّس كمعماري، فألوم معروف اليوم أكثر كفنان طوبوغرافي. في 1834 كان عضواً مؤسساً في «جمعية العمارة البريطانية» التي أصبح عضواً فيها في 1860.

وفي البداية رسم مناظر لكي يعيل نفسه كطالب، لكنه أصاب نجاحاً كبيراً بحيث أنه سافر كثيراً وساهم بألف وخمسمئة رسم تصويري في عدد لا يحصى من الكتب لأمكنة في أوروبا والشرق الأدنى وحتى الصين، والتي نشرت خلال الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر. تفاصيل قليلة من رحلاته معروفة لكن بين 1828 و1845 قام بجولات رسم مكثفة في إنجلترا واسكتلندا وفرنسا وبلجيكا وتركيا، بصورة أساسية بتكليف من دار نشر أتش فيشر وأبنائه.

من الواضح أن ألوم كان يحب تفاصيل البيوت التركية الخشبية، لكنه لم يضمن هذه الأفكار في عمارته الخاصة. صمم عدداً من المباني في مروحة واسعة من الأنماط التقليدية، بما في ذلك الدور على الطريقة اليعقوبية وكنائس نيو قوطية، وبيوت إيطالية في كنسنغتون بارك في الخمسينات من القرن التاسع عشر.



إمبراطور النمسا يتسلق الهرم الكبير
1869
وليام سيمبسون
(1832 - 1899)
رسم بالرصاص وألوان مائية
V&A:SD970

نجد وصفاً لهذا المشهد في «أخبار لندن المصورة» في ديسمبر 1869، وسيمبسون الذي كان ميالاً للطرافة، كتب في سيرته الذاتية: «خرجت ذات يوم ورأيت إمبراطور النمسا يُحمل إلى أعلى الهرم الكبير من قبل عربيين كأنه مسافر بري فحسب». في ذلك الوقت، كما حتى الآن، فإن السكان المحليين المتحمسين يساعدون زواراً كثيرين على الصعود إلى أعلى الهرم، مساعدين من لا يتمتعون باللياقة البدنية أو ذوي الوزن الزائد على تسلق الحجارة الكبيرة.
كان الإمبراطور فرانتز جوزيف أحد أصحاب المقام الرفيع في نوفمبر 1869 خلال افتتاح قناة السويس.

وقد حلت القناة محل الطريق البري المنهك والشاق أحياناً عبر القاهرة والصحراء في الطريق إلى الهند.
كان سيمبسون ليتوغرافياً ورساماً غزيراً بالألوان المائية، أصبح لاحقاً ما يسمى اليوم مراسلاً حربياً. أرسلته دار غولانجي لكي يغطي حرب القرم في 1854 - 1855 وفّر لوحات لليثوغرافات المنشورة في «مركز الحرب في الشرق» (1855 - 1866). ومن 1866 وظفته «أخبار لندن المصوّرة» بوصفه «فنانها الخاص» لكي يغطي الكثير من الحروب والمناسبات المهمة في الإمبراطورية البريطانية وغيرها.
كانت اسكتشات سيمبسون المعبّرة تحول بسهولة إلى كليشيهات خشبية، مانحة القراء المتعطشين للأخبار الآخذين في الازدياد التصاوير التي يتوقون إليها. وقد عاش بما فيه الكفاية لكي يرى التصوير الفوتوغرافي وهو يحل محل هذا النوع من الصور في المجلات.



هليوبوليس – كما هي
1878
وليام سيمبسون
(1832 – 1899)
رسم بالرصاص وألوان مائية وجواش
V&A:SD971

لم يكن سيمبسون عادة نقدياً تجاه مواطنيه البريطانيين، وقد وظفوه ليصور لهم إمبراطوريتهم وأحداث العالم. بيد أنه كان قادراً على أن يرصد السلوكيات السيئة للسياح البريطانيين المتزايدين وتصوير هذه السلوكيات. هنا يبدون على الحمير، غافلين عن مسلة الملك سنوسرت في «المطرية» (هليوبوليس). ومما يزيد من فداحة الأمر أن المضيفين المصريين كانوا يطلبون بصورة خاصة من الزوار البدناء ألا يجروا بالحمير التي ليس من خواصها الجري كالجياد. بيد أنه للأسف حماسة التسابق استحوذت على تفكير الراكبين الغافلين وهم يمرون دون اهتمام بالآثار التي من المفترض أنهم قدموا لمشاهدتها.

سارديس
1835-1830
من المحتمل أن تكون للسيد مود
(كان ناشطاً في 1830 – 1836)
بني خفيف على رسم بالرصاص
V&A:SD639

ساردیس. إحدى الكنائس السبع
1835-1834
كلارسكن فردريك (لاحقاً توماس كلاركسن) ستانفيلد
(1867-1793)
ألوان مائية وجواش على رسم بالرصاص
V&A:SD1000

ساردیس. إحدى الكنائس السبع
اللوحة 45 من كتاب القس توماس هارتويل هورن،
«مناظر طبيعية من الكتاب المقدّس»، الجزء الثاني، لندن:
جون موراي، 1836
وليام فندن من بعد كلاركسن ستانفيلد

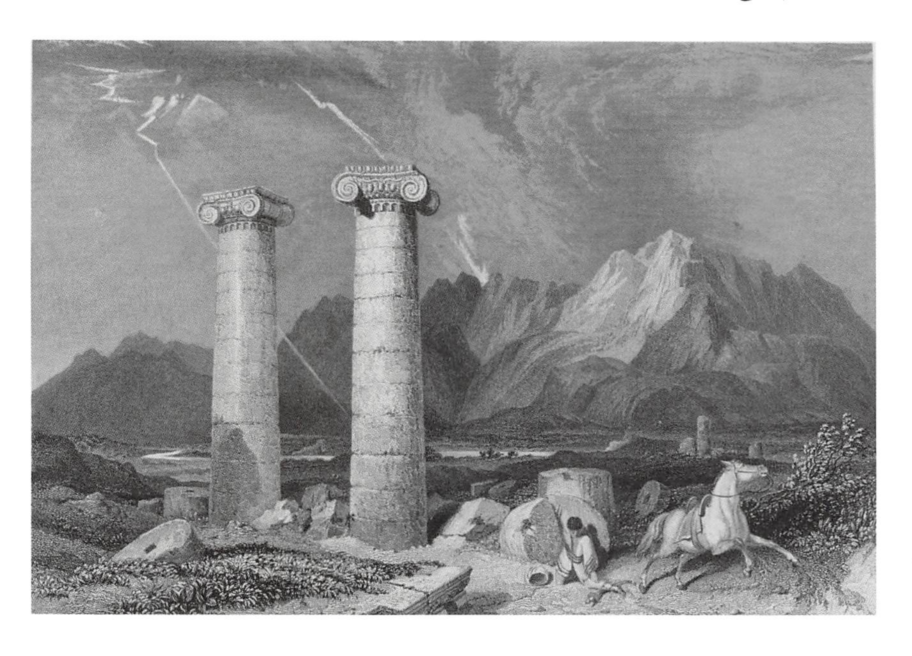
تستحق هذه الصور المتسلسلة الفحص ببعض التفصيل بسبب الضوء الذي تلقيه على تصوير الكتب في الحقبة الفيكتورية عموماً، وأيضاً الرغبة المحددة بالتصاوير من الكتاب المقدّس و «مناظر أرض الإيمان». كل شخص متعلم في تلك الحقبة كان يحفظ الكتاب المقدس، وكثر كان لديهم فضول حول الأمكنة المذكورة فيه. وكان السوق كبيراً إلى حدّ أنه بين 1800 و1878، وضع ما لا يقل عن ألفي مؤلف كتباً عن فلسطين.

في 1832 – 1833 كلف الناشر جون موراي السير أغسطس وال كالكوت، ووليام تيرنر ودافيد روبرتس وكلاركسون ستانفيلد وجايمس دافيد هاردينغ وفنانين آخرين محترفين، لكي يؤمنوا تصاوير لسلسلة من الكتب التي تصور المشاهد المذكورة في الكتاب المقدّس والتي نشرت أخيراً بعنوان «مناظر طبيعية من الكتاب المقدس». بعض الرسومات كانت من رسم الخيال، لكن هذا الإسكيتش المنقول مباشرة للسيد مود (وإلا فإن الفنان غير معلوم) استعملت في حال سارديس. وهي صورة كئيبة لكنها كافية بالنسبة إلى هاو في تصوير العامودين الباقيين من معبد أرتميس، من دون أي وجود بشري أو اهتمام عاطفي.

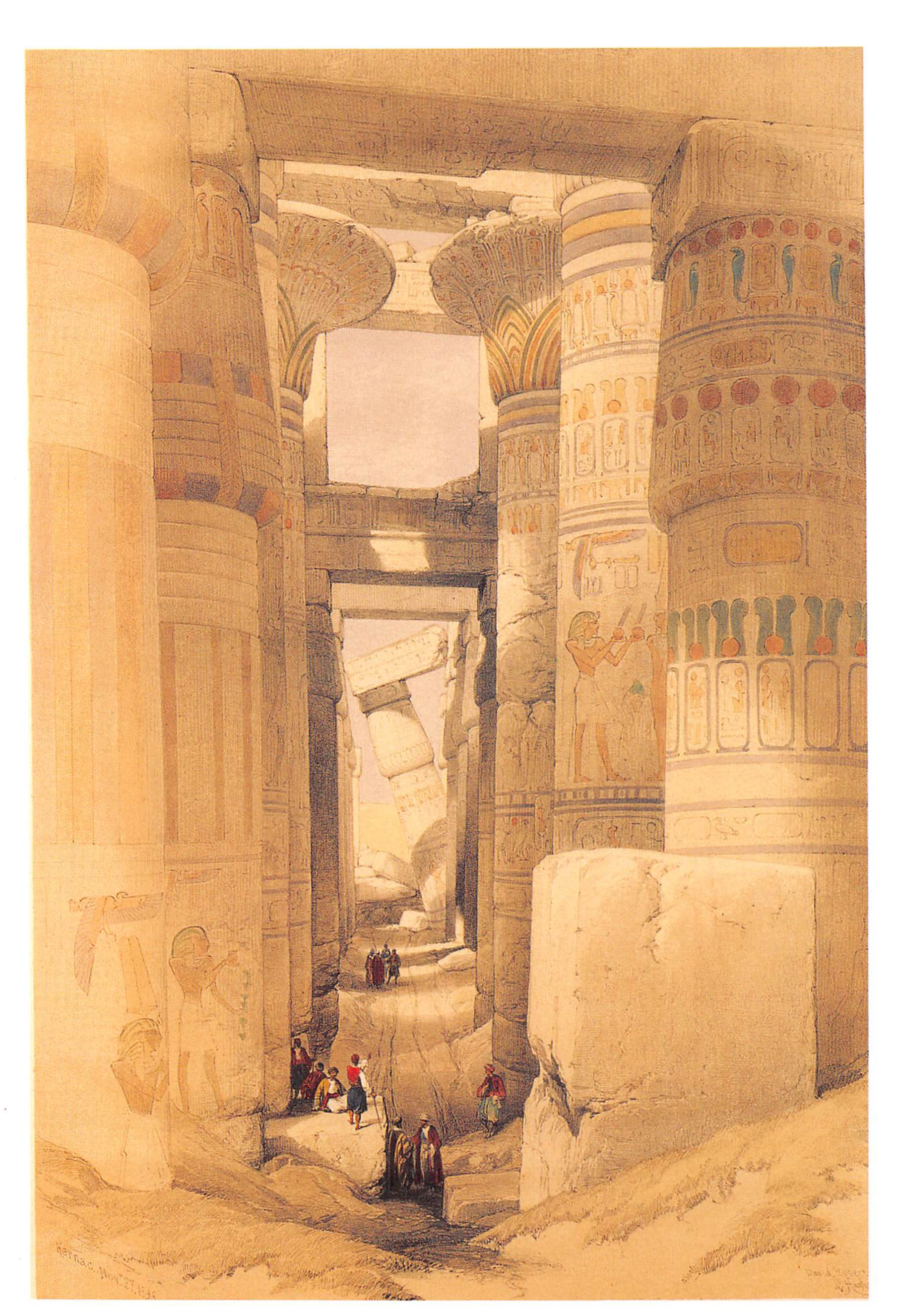
كانت سارديس التي هي الآن مدينة سرت المزدهرة في تركيا المعاصرة، بقعة مهجورة في الثلاثينات من القرن التاسع عشر. في ذلك الوقت لم يكن يرى الزائر سوى بعض الخرائب، تذكار محزن للثروة الرائعة لإحدى الكنائس السبع في آسيا التي تنبأ لها سفر القديس يوحنا الإلهي بالخراب التام.

وقد أعطى فنان الحفر وليام فندن الحفار في ذلك الحين كلاركسون ستانفيلد هذا الرسم غير الخلاب لكي يعمل عليه وينجز أفضل ما يمكنه منه. لماذا فعل فندن هذا أمر غير واضح. لكن ستانفيلد استعمله كأساس لرسمه الخاص، لكنه سرعان ما حوله إلى لوحة مائية دراماتيكية، منافساً معاصره الرسام جون مارتن، عبر إدخال عاصفة رعدية وفارس وقع عن صهوة جواده وقد أجفله هذا الطقس الذي يذكر بيوم القيامة. كان ستانفيلد مؤهلاً لهذا النوع من التصوير الدرامي. ومع دافيد روبرتس كان أحد الرسامين الأساسيين للمسرح في زمنه، كما نافس تيرنر في رسم المناظر البحرية.

علينا أن نتذكر أن الرسم لم يكن مجرد تصوير لأطلال بل تجدر به الإشارة إلى النبوءة التوراتية، التي تصف القيامة، لحظة حكم الرب الرهيبة. وحدها مخيلة فنان كان يمكنها أن تحول رسم السيد مود التصويري إلى موعظة بصرية.







جزء من قاعة الأعمدة في الكرنك

لوحة من الأرض المقدسة...

1849-1842

لويس هاج نقلاً عن دافيد روبرتس (1796 - 1864)

طباعة حجرية (ليثوغراف) ملونة

V&A:L.664.13 - 1920

هذه الطبعة هي من أكثر الأعمال الليثوغرافية طموحاً التي نشرت في إنجلترا: كتاب دافيد روبرتس «الأرض المقدسة، سوريا، أدوميّة، الجزيرة العربية، مصر والنوبة (1842 - 1849). وقد نشر على أجزاء لكنه يوجد الآن في سلسلة من ستة مجلدات تضم 248 عملاً ليثوغرافياً مع نصوص وصفية.

وقد امتدح روبرتس فنان الليثوغراف لويس هاج على التأويل الصادق والفني لرسوماته، وشاركه الفضل في نجاح العمل الذي نشر عبر الاشتراكات التي وصلت إلى أكثر من 20 ألف باوند، وهو مبلغ هائل بحسب أسعار الأربعينات من القرن التاسع عشر. بما أن هذه الليثوغرافات طبعت بسلسلة من حجارة التلوين مع تلوين يدوي إضافي، فقد ساعد عدد من المساعدين «هاج» لتحضير ما مجموعه أكثر من ستمئة حجر.

كان روبرتس معروفاً كرسام ناجح قبل أن يقوم برحلته الطموحة لزيارة الأراضي المقدسة ورسمها. وقد افترض أنه سيجد سوقاً كبيرة للصور التصويرية للأرض المقدسة بين مرتادي الكنائس الكثر في بريطانيا وثبت أنه كان محقاً. في 1838 انطلق إلى الشرق. في القاهرة استأجر خنجة أو قارباً وأبحر في النيل وصولاً لأبي سنبل، متوقفاً في عودته شمالاً لكي يرسم اسكتشات للمعابد والأمكنة الأثرية مثل جزيرة فيلة (بحسب الاسم اليوناني لهذه الجزيرة الواقعة في منتصف نهر النيل، أما الاسم العربي فهو «أنس الوجود» في حين أن الاسم المصري القديم فهو بيلاخ، أي الحدّ أو النهاية)، والكرنك والأقصر ودندرة (وهي قرية فيها معبد إغريقي- روماني تقع على الضفة الغربية لنهر النيل، المترجم). ومكنه عمله المبكر كرسام مشاهد مسرحية من اختيار أفضل وجهة نظر وأن يضخم بصورة غير واضحة المقاييس والمشاهد البانورامية للأمكنة الضخمة التي رآها. وحتى إنه أعاد في هذا الرسم إلى حدّ ما ترميم الألوان الأصلية التي كانت لا تزال آثاراً مهمة مرئية في القرن التاسع عشر.



مشهد من جبل حور (قرب البتراء)
1848-1845
وليام هنري بارتليت (1809 – 1854)
رسم بالرصاص وقلم الحبر وألوان مائية وجواش
V&A:SD83

كان بارتليت فناناً طوبوغرافياً غزير الإنتاج سافر كثيراً بحثاً عن مواضيع جديدة ومشوقة لرسوماته. وقد زار شمال أفريقيا والشرق الأدنى سبع مرات، وقام بعدة رحلات أخرى إلى بريطانيا وأوروبا وأمريكا الشمالية. كان الطلب الشعبي على كتب الرحلات مرتفعاً في الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر، وقد ساهم بارتليت بتصاوير للعديد منها. وبعد العام 1842 كتب نحو 12 من كتب الرحلات وزودها بالرسوم التصويرية. وكان هدفه الخاص باعترافه كواحد من «الفيالق الطائرة من المناوشين المسلحين تسليحاً خفيفاً، الذين يمضون بخفة عبر الأرض، ويشغلون أنفسهم بصورة أساسية بالناحية التصويرية»، وكان همّه أن يعطي «انطباعاً حياً عن المشاهد الفعلية». وهذا الاقتباس هو من كتابه «مركب النيل» (1850) وهو يلخص فلسفة الكثيرين من الرسّامين المصورين في تلك الحقبة الذين كانوا مثل جمهورهم رومانسيين في منظورهم، غير مهتمين بعد بالدقة التصويرية. بل يفضلون المناظر الملونة ذات الجمالية التصويرية، المبنية على عناصر من الواقع، لكنها عناصر ذاتية.

هذا المشهد هو من الجبل التوراتي، جبل حور، الذي اسمه اليوم «جبل هارون» في الأردن، حيث توفي النبي هارون أخو موسى ودفن قبل أن يتمكن من دخول أرض الميعاد (سفر العدد 20: 28). حين رسم بارتليت هذا الرسم، كانت القصة مألوفة بالنسبة إلى قرّاء الكتاب المقدّس في العصر الفيكتوري ولم يكن من حاجة لتقديم أي شروح. نرى في الرسم الصيادين وهم يطاردون الماعز البري، على الأغلب تيس الجبل، الذي ما زال يوجد في الأردن. مجدداً – إضافة إلى هوس العصر الفيكتوري بالصيد – فإن هذا المشهد يعدّ موضوعاً مألوفاً في بيئة غير مألوفة.



أرز لبنان
1858
إدوارد لير (1812 – 1888)
رسم بالرصاص والحبر البني والألوان المائية
V&A:P.4 – 1930

يحتل مشهد أرز لبنان مكاناً مركزياً في الشعر العبري القديم. ونجده يُذكر في مواضع عدة من الكتاب المقدس كمرادف للجمال الجسدي وفي مواضع أخرى لمجد الرب ومخلوقاته. هذه المقاطع الشعرية التي ترجمت إلى اللغة الحية للنسخة المرخصة (إنجيل الملك جايمس)، التي نشرت في 1611، أتخذت طابعاً شعرياً لا يُنسى في عقول رواد الكنائس الإنجليز أيضاً. وقد أثرت أشجار الأرز بلير أكثر من كل شيء آخر في لبنان، بما أنها تجمع بين الجمال الطبيعي ومرويات الكتاب المقدس. فتسلق إلى علو ستة آلاف قدم في جبل «بشري»[1]، ورغم البرد القارس، رسم على الأقل لوحتين جميلتين هذه إحداهما.

بدأ لير كرسام للطيور، وعرف خاصة برسوماته المرهفة لعائلة الببغاء. ثم أصبح رحالة ورسام مناظر طبيعية بالألوان المائية وبالطبع كاتباً معروفاً للقصص والأشعار. وقام برحلات مكثفة في أوروبا والشرق الأدنى والهند تضمنت خمس زيارات إلى مصر والأراضي المقدسة بين 1849 و1872، ناشراً ومصوراً تفاصيل رحلاته. وكان طموحه أن يرسخ سمعته كرسام بالألوان الزيتية، وقد رسم على الأقل أربع لوحات زيتية لأشجار الأرز. الأولى، كبيرة جداً، رسمت في خريف 1860–1861، مستعيناً ببعض أشجار الأرز القديمة الموجودة حول فندق «أوتلاندز بارك» في «سوراي» (دافع لير عن ذلك بقوله إنه بما أن الأرز ليس أصلياً في بريطانيا، ولأنه يتمتع بروابط مع الكتاب المقدّس، فقد جيء بأشجار الأرز من بذور جلبت من الأرض المقدسة). و لم تبع هذه اللوحات على أيّ حال وبقي مصدر رزقه الأساسي مئات اللوحات المائية المميزة التي باتت اليوم منتشرة في مجموعات خاصة وعامة في أرجاء العالم.

(1) منطقة جبلية في شمال لبنان (المترجم).

Trompettes` Pages` Esclaves` et Vases` que l`on portoit pour present, a Nahomet

لوحة من مجموعة من 32 من كتاب جاي فيان،

Caravanne du Sultan `a al Mecque, paris [1748]

جوزيف ماري فيان (1716–1809)

تهشير

V&A:SP628

هذه هي القطعة الأولى في مجموعة فيان من الكليشيهات بعنوان *Caravanne du Sultan a al Mecque* والتي تحتفل بذكرى الحفلة التنكرية التي أحياها طلاب الأكاديمية الفرنسية خلال المهرجان السنوي في روما في 1748. هذه الحفلة الفانتازية مستلهمة أولاً من سير الحج السنوي إلى مكة، وقافلة الهدايا التي يرسلها السلطان العثماني. في الحقيقة كانت فرصة لتصميم (وارتداء) أزياء رائعة الألوان، وتصميم أدوات وعربة للموكب. وقد كتب السفير الفرنسي واصفاً:

«أكثر من أربعين ثوباً مختلفاً عرضت، تمثل كل بلد شرقي كما الشخصيات الأساسية في بلاط السلطان. زهاء عشرين منهم كانوا على ظهور الجياد، بينما البقية في عربة حولوها إلى عربة رائعة الشكل والأبعاد. ملابسهم رغم كونها من الكتان فحسب، صُبغت بصورة بديعة بحيث أنها حتى من كثب بالكاد تشبه المواد الأصلية. لا يمكنك أن تتخيل حقاً التصفيق الذي قوبل به العرض (الذي يتوافق كلياً مع ذائقة هذه الناحية من العالم)، وهو يعبر جادة كورسو، من عامة الشعب والنبلاء على السواء».

كانت الحفلة التنكرية تعبيراً عن «الهوس بالأتراك» الذي عاشته أوروبا في منتصف القرن الثامن عشر. وكان هذا يتكون من لبس أزياء تُحاكي الزي العثماني وأحياناً تكون عثمانية أصلية. ومن الواضح أن فيان وهو تلميذ موهوب في الرسم وتصميم الأزياء عرف فرنسا وإيطاليا فحسب، و لم يشهد، وبالتالي أساء فهم، أهمية المحمل أو الجمل المحمل بالهدايا الذي يرسله السلطان لكي يتقدم موكب الحج إلى مكة كل عام. بالتأكيد هذا النوع من الهدايا التي تخيلها فيان بإعجاب تتضمن مجموعة مثيرة للاهتمام من الأواني النيو كلاسيكية، التي يبدو أنه صممها بنفسه. لكن مخيلته رسمت مسبقاً هذا النوع من الأواني التي كانت تصنع في الحقيقة في روما (لكن بالتأكيد ليس في اسطنبول) قبل عشرين عاماً.

Trompettes, Pages, Esclaves, et Vases, que l'on portoit pour present, a Mahomet
Jos. Vien inv. Sc.

كانت هذه المجموعة من الطبعات بالتالي نوعاً من الدعاية الذاتية. كما تدل هذه الصورة فإن فيان لم يعرف سوى القليل عن الأزياء العثمانية. ولابدّ من أنه وزملاءه كانوا تلاميذ موهوبين لكي يجعلوا الكتان يبدو شبيهاً بالحرير في ضوء الشمس الساطع ولكي يضمنوا أن يلاقي عرضهم المسرحي هذا الكثير من الاستحسان.



سلطانة

1777

فيليب جاك دي لوثربورغ (1740 – 1812)

تهشير مع تنقيط وطباعة بالأحمر

V&A:SP194

هذه الصورة المتخيلة لزوجة السلطان صُمِّمت عمداً لكي تنال استحسان أولئك الراغبين بصورة إيروتيكية لطيفة تصورها في المخدع أو غرفة النوم. مثل الكثير مما يسمى الصور المتخيلة كان الغرض منها تزيينياً محضاً. بيد أن لوثربورغ تجشم العناء لكي يمنح بعض التفاصيل قدراً من المصداقية، على الأقل فيما يخص روح اللوحة. على سبيل المثال، السيدة تقدم السكر لببغائها، وهي صورة تتكرر في شعر الحب الهندي أو الإيراني. والزي ليس ببعيد كثيراً عن الزي العثماني في ذلك الوقت، وثمة في حجرة السلطانة المحرومة من الحب – كما ينبغي أن يكون الأمر– محرقة بخور (إلى يسار المنضدة)، رغم أن المنضدة نفسها تبدو غير أصلية التصميم. أي إخفاق في تصوير اللوحة لا يحرمها الأهلية لكي تستعمل كمصدر للوحة مغولية من القرن التاسع عشر رسمها فنان مجهول على الأرجح من لكناو (وهي موجودة في مكتبة تشستر بيتي في دبلن).

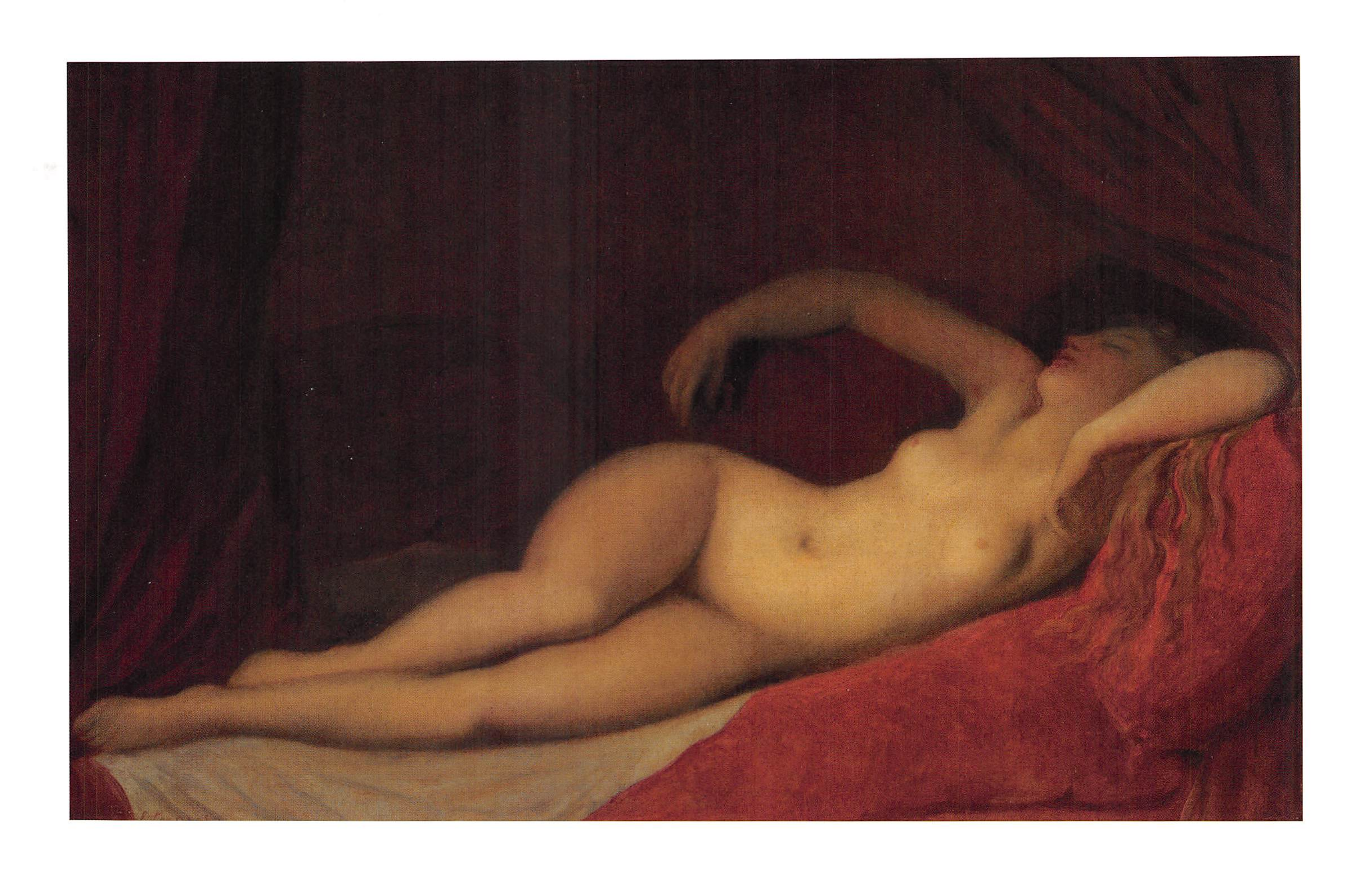
قدم لوثربورغ إلى لندن من باريس في 1771 . وكان فناناً متعدد المواهب صور في الكثير من لوحاته أحداثاً دراماتيكية مثل المعارك وغرق السفن والعواصف والحرائق والانهيارات الثلجية، لكنه صور أيضاً مواضيع أكثر هدوءاً، مثل المشاهد الشخصية والمناظر الطبيعية. كان مشعوذاً ومخترعاً ولبعض الوقت عرف في لندن بوصفه يمارس الشفاء الروحي. وكانت تربطه علاقة وثيقة بفن المسرح، خاصة كمصمم ديكورات ومخترع للمؤثرات المسرحية. كما نشط كفنان طباعي وقام باختبار سلسلة واسعة من التقنيات. وقد قام بطباعة هذه اللوحة، مستعملاً تقنية الكليشيه والستيبل الناعمة، الطباع الروسي سكورودوموف من سانت بطرسبورغ الذي كان في لندن في 1775–1782.



جارية تلاعب طفلاً
1843
هنري فليكس إيمانويل فيلليبوتو (1815–1884)
رسم بالرصاص وألوان مائية
V&A:SD801

تشكّل هذه اللوحة مثالاً نادراً من ضمن مجموعتنا عن صورة «الجارية» Odalisque. وهذا التعبير (بالانجليزية) هو سوء لفظ فرنسي للكلمة التركية odalik أو العبدة المنزلية. ويبدو أن الفضول الجنسي (الذي فيه مسحة من الغيرة الذكورية) حول العيش الداخلي للمسلمين كان وراء نشأة جنس كامل من الصور المتخيلة الهادفة إلى تلبية ما يتخيله الأوروبيون عن شكل المرأة الشرقية، أو هو في الحقيقة تخيل الذكور الأوروبيين لهذه المرأة. وهي صور تتراوح بين الدغدغة اللطيفة للحواس (مثل هذه اللوحة) والصور الإباحية، المعادل الصوري للرواية الشهيرة في القرن التاسع عشر (التركي الشهواني») (1828). قارن صورة كروا مانسيل (ص 124) وليثوغراف ماتيس (ص125) لترى العمر المديد لهذا الموضوع المتخيل.

كان فيلليبوتو رساماً بارعاً بصورة أساسية لمواضيع حربية وبورتريهات، ورسام مشاهد بانورامية وفنان حفر ومصوراً. وقد امتلك دوق ولينجتون واحدة من لوحاته التي يصوّر فيها معركة واترلو. كما وفّر الرسام مجموعة من الرسوم التصويرية لكتاب عن الجزائر، وربما يكون هذا أثر به لكي ينتج صوراً مشابهة لهذه المعروضة هنا.



«جارية نائمة» دراسة للوحة «جارية مع عبدة»
1835
جان أوجست دومينيك إنغر (1780–1867)
ألوان زيتية على الكانفا
V&A:CAI.57
إرث أيونيدس

رسم إنغر، وهو مخطط بارع، بورتريهات ومواضيع تاريخية وميثولوجية ورمزية ودينية. كما أنه كان رائداً في معالجة جديدة لموضوع العري، من خلال لوحته «الجارية الكبرى» عام 1814، والتي تعدّ واحدة من أعظم الدراسات المتعلقة بالشكل في القرن التاسع عشر، وهي موجودة الآن في متحف اللوفر. وقد عاد إنغر إلى موضوع العري مرات عدة، ويعتقد أن هذه اللوحة الزيتية هي دراسة للوحة «جارية مع عبدة» التي رسمها عام 1839. هناك رسومات عديدة شبيهة بهذه اللوحة في متحف إنغر في مسقط رأسه «مونتوبان». ويقال إن إنغر تأثر في رسمه العاريات الشرقيات بعد أن قرأ الشهادة المباشرة التي قدمتها لايدي ماري وارتلي مونتاغو، حول النسوة اللواتي يستحممن في حمام في صوفيا في بلغاريا العثمانية. وتصويرها أكثر أصالة مما هو حسي في وصفه، لكن إنغر مثل الكثيرين من الفنانين الذكور الذين قلدوا مثاله، أكد الطبيعة الإيروتيكية للسيناريو المتخيل.

هذه اللوحة مع لوحات كثيرة غيرها، قدّمها للمتحف في 1901 قسطنطين ألكسندر أيونيدس. وقد جمع مجموعة كبيرة من اللوحات الأوروبية، وتعدّ معالجة إندر لموضوع الجارية من الأعمال الفريدة ضمن مجموعة المتحف من اللوحات الزيتية.



جارية مع عبدة
1839
جان أوجست دومينيك إنغر (1780–1867)
ألوان زيتية على الكانفا
متحف فوغ الفني، كامبريدج، ماستشوستس



الحياة في الحريم، القاهرة
(مسكن الحريم، القاهرة)

1858

جون فردريك لويس (1804–1876)

ألوان مائية وجواش

V&A:679 - 1893

للوهلة الأولى تبدو «الحياة في الحريم، القاهرة» لوحة تزيينية أخرى تفتقر إلى القصة الواضحة. لكن باقة الزهر التي تضعها الشخصية الأساسية في حضنها هي في الحقيقة رسالة حب، بلغة الورود، الرائجة في تركيا ومصر كما في بريطانيا. كان هذا موضوعاً مفضلاً لدى لويس. ويمكن تفسير المشهد برمته على أنه يظهر امرأة توشك أن تتناول القهوة مع صديقتها المؤتمنة على أسرارها لكي تتناقشا بأمر رسالة الحب الواصلة حديثاً والعرض الذي تتضمنه. ثم تقرآن المستقبل في فنجان القهوة وفقاً للطريقة التقليدية (التي ما زالت تمارس في القاهرة) لكي تريا كيف ستتطور هذه العلاقة. وقد رسم لويس الكثير من هذه اللوحات ضمن هذا الموضوع.

وصل لويس إلى القاهرة في 1841 وعاش نحو عقد من الزمن كتركي ثري في منزل فخم في القاهرة عائد إلى القرن السادس عشر. وكان مجبراً على ذلك كغيره من الأوروبيين بما أن السكان ما كانوا ليتسامحوا مع ثياب وعادات غربية في تلك المنطقة المحددة من المدينة. وفي 1847 تزوج ماريان هاربر التي كانت تصغره سناً بكثير، والتي يبدو أنها الموديل في الكثير من لوحاته، بما في ذلك هذه اللوحة.

عاش لويس في القاهرة مع عروسه كبيك تركي في كل شيء إلا أنه (على حدّ علمنا) لم يعتنق الإسلام، وبالتالي فإن الصور التزيينية لماريان بالعباءة في ذلك المنزل الرائع ليست متخيلة على الإطلاق. وكان البيت موجوداً بالفعل (فقد رسم فنانون آخرون تفاصيله المميزة) والثياب حقيقية، وكانت مما يُرتدى في ذلك الحين. وعاشت ماريان في حريم، الجزء الخاص من البيت حيث لم يكن يُسمح بالدخول إلا للنسوة وبعض الأقارب.

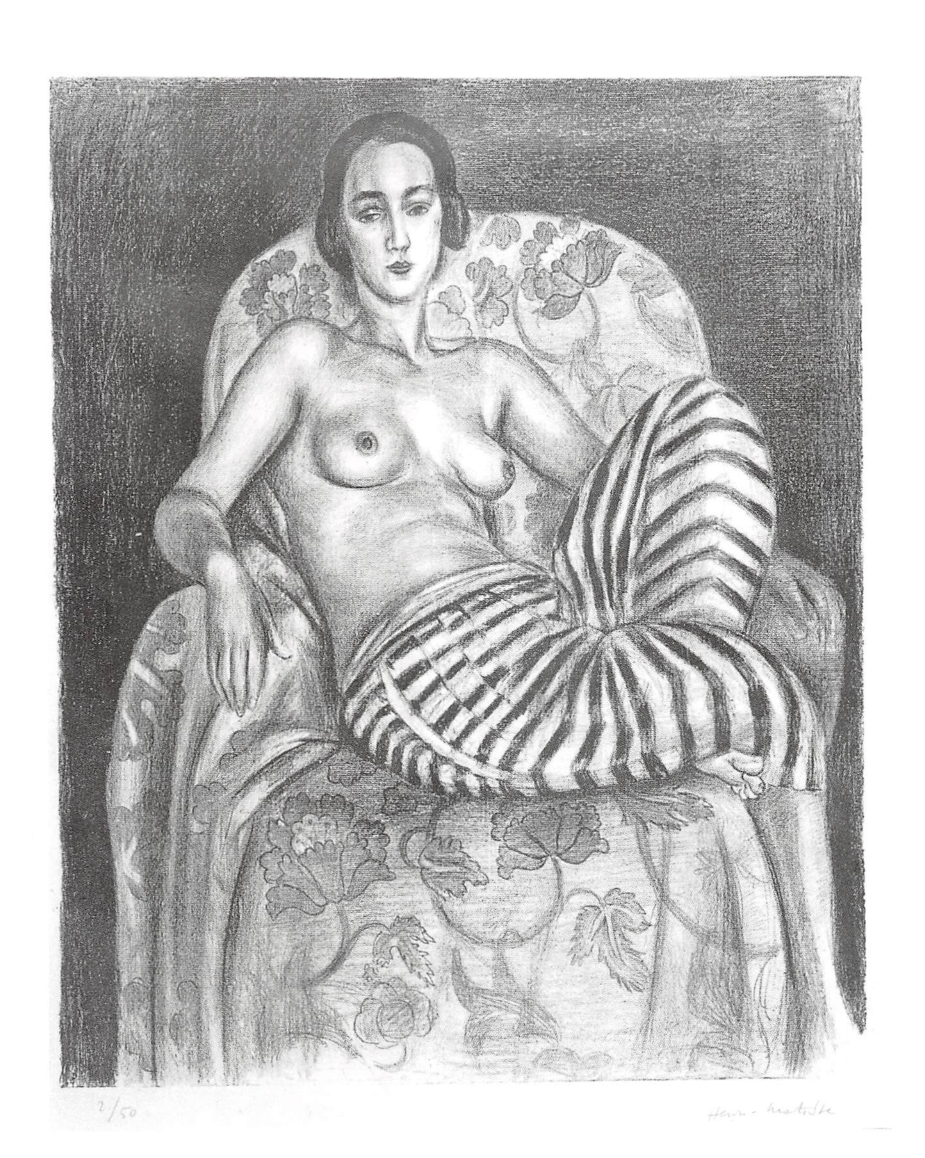
كانت اللوحة في السابق ملكاً للناقد الفني جون راسكن، الذي أعجب كثيراً بالتقنيات المذهلة التي جعلت لويس ربما الأكثر موهبة في اللوحات المائية في بريطانيا في ذلك الزمن. لكنه يتذمّر من الافتقار إلى السرد في بعض لوحات لويس التالية. في الحقيقة الإنهاء المميز، وغموض السرد والطبيعة الحميمة لهذه اللوحات ذات الطبيعة الداخلية جعلت لويس المعادل البريطاني لفيرمير، وليس مجرد رسام تزييني لموضوعات شرقية.



بورتريه لامرأة بثوب شرقي
1890
فنان مجهول، بلجيكا، من مجموعة «نسوة من الشرق»
بروكسل، 1893
طباعة من الجيلاتين
V&A:Ph.3794– 1904

هذه الصورة الفوتوغرافية نموذجية للأعمال الملتقطة في الاستديو والتي تصور نسوة بثياب شرقية. نرى امرأة في ثوب غير محدد يمكن أن يكون حقيقياً جزئياً أو غير حقيقي، تتموضع أمام ستارة استوديو ليست حتى شرقية الطابع. لباس الرأس مع «الشناشيل» المعدنية توحي بمكان ما في شمال أفريقيا، لكن الأرائك والأشياء الأخرى أوروبية. ولا يهم أين التقطت هذه الصورة، فهي صورة امرأة جذابة في ثوب رائع. هذه الصورة هي جزء من مجلد يتضمن صوراً مختلفة لنسوة فاتنات يرتدين ملابس شبه شرقية، وبعضهن في ديكورات استوديو أكثر حتى شبقاً. وهي على الأرجح من تصوير مصورين فوتوغرافيين تجاريين مجهولين وقد جمعها الناشر البلجيكي معاً تحت عنوان «نسوة من الشرق». كما يتضمن المجلد أيضاً مقالاً قصيراً كتبه «الكونت دي كروا منسل» الذي يبرر تعدد الزوجات عند المسلمين ويدين أحادية الزواج عند المسيحيين، ويدين حتى المسيحية نفسها. أخيراً يأسف المقال لأن المسلمين لم يتمكنوا من التقدم شمالاً أكثر من إسبانيا، وبالتالي أخفقوا في نشر تعدد الزوجات في شمال أوروبا (وخاصة في فرنسا وبلجيكا).

رغم أنه يمكن الإحساس بعمق بالمشاعر، فإن السياق يظهر أن هذ النص ملفق من قبل الناشر، أو أياً من كان يختبئ تحت هذا الاسم المستعار. الهدف الحقيقي من هذه المنشورات كان نيل إعجاب الأشخاص الحسيين الذين لديهم شبه ميول دينية ممن كانوا يفضلون شرقيات متخيلات في الصور الفوتوغرافية على وقائع العيش في بروكسل البورجوازية المسيحية.



Grande odalisque a la culotte bayadere
1925
هنري ماتيس (1869–1954)
V&A:E.311 – 1935

في بداية القرن العشرين كان دور «الجارية» وحتى الكلمة نفسها، باتا مهجورين بالمعنى الدقيق للكلمة. أصبحت «الجارية» مجرد فكرة مشوشة في عقول معظم الأوروبيين، وقد استعملت الكلمة دون تمييز لوصف أي امرأة مغوية أو جذابة جنسياً. وقد رسم ماتيس سلسلة إيروتيكية صريحة من اللوحات والطبعات التي أنجزها في 1917 للجواري، والتي لا تزعم حتى أي أصالة عرقية. في هذه الليثوغراف العائد إلى العام 1925 يصور موديلاً فرنسية مفضلة لديه، هي هنرييت داريكارير، وهي تجلس على مقعد مطرز بالورود، مرتدية فقط سروالاً مقلماً. وفيما عدا عنوان اللوحة فإن هذه المرأة تكاد لا تشبه إطلاقاً الجارية الحقيقية في الماضي. هذه الصورة هي نتاج مخيلة الفنان الذي عرف عنه استخدامه لموضوع الحريم المتخيل والراسخ في الذهن الغربي منذ أمد بعيد، لكي يثير صورة اللذة الحسية. ويتناقض افتقار ماتيس إلى النفاق وتقنيته البديعة مع الصور المبهرجة ذات الطابع العرقي (انظر الصورة المقابلة). بيد أن بعضهم ما زال يجد إيروتيكيته المباشرة مسيئة، خاصة في سياق الافتراضات الغربية حول مسرات الحريم.

رغم ذلك فقد زار ماتيس الجزائر في 1907 والمغرب في 1912 – 1913 ويقال إنه كان يعاني من صعوبة في إيجاد الموديلات. وهو أنجز بعض الرسومات في المغرب لـ «زهرة» وهي امرأة مغربية، يقال إنها أصبحت مومساً، لكنها تظهر بثياب قليلة وليس هناك موضوع جارية في الرسمة التي تتضمنها. هنا في هذه الرسمة لهارييت يبدو استشراق ماتيس وقد انبعث كلياً من مخيلته وذكرياته عن فنانين من أمثال إنغر.

